La tradicional antítesis entre la Edad Media y el Renacimiento se atenúa a medida que ambos se conocen mejor: la primera aparece menos «sombría y estática», el segundo menos «brillante y súbito». La Antigüedad pagana, lejos de re-nacer en la Italia del siglo XV, había sobrevivido en la cultura y el arte medievales, y así se encaminó hacia ella.

Jean Seznec

Los Dioses de la Antigüedad

en la Edad Media y el Renacimiento

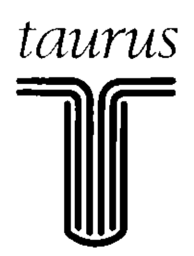
taurus



JEAN SEZNEC

LOS DIOSES DE LA ANTIGÜEDAD EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

Versión castellana de
Juan Aranzadi



Título original: *La survivance des Dieux antiques*

Príncipe de Vergara, 81, 1.º - Madrid-6
ISBN: 84-306-1206-8
Depósito legal: M. 36.486-1983
PRINTED IN SPAIN

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Este libro de juventud es ya un libro viejo. Concebido en Roma en 1929, publicado en Londres durante la guerra de 1940, aparece en Francia —gracias a Yves Bonnefoy— cuarenta años después. Durante el intervalo, una traducción inglesa ha merecido en Estados Unidos varias ediciones, entre 1953 y 1972; en 1977 apareció una traducción japonesa.

Ninguno de los maestros que dirigieron mi empresa, ninguno de los amigos que la estimularon, sobrevive hoy: mi agradecimiento perdura. He vuelto a encontrar al menos en el Instituto Warburg, y en particular en su Secretaria, la Srta. Anne-Marie Meyer, la generosa asistencia que ya antaño se me había prestado en esa casa.

La revisión de la obra presentaba dificultades. Durante estos largos años —y con arreglo a mis deseos— se han multiplicado los trabajos en el terreno que yo había intentado desbrozar. Hubiera sido imposible incorporar a la presente edición lo sustancial de esos estudios recientes; he tenido que limitarme a resumir, en el texto, los elementos nuevos que han aportado, y a señalar en las notas, cuando es el caso, la luz que han proyectado sobre problemas particulares.

La tarea esencial era la actualización de la bibliografía. Su disposición conserva el plan original: sus divisiones se corresponden con los capítulos del libro. Las novedades han hallado sin dificultad su lugar en esos viejos marcos. Sin embargo, dado su número, ha parecido más simple colocarlas por orden alfabético, renunciando al inicial intento de empezar por las obras generales para continuar con los estudios más especializados.

Finalmente, la ilustración se ha mantenido idéntica, con raras excepciones.

INTRODUCCIÓN

El título de este trabajo* requiere algunas aclaraciones.

La tradicional antítesis entre la Edad Media y el Renacimiento se atenúa a medida que ambos se conocen mejor: la primera aparece «menos sombría y estática», el segundo «menos brillante y súbito»[1].

Se cae en la cuenta sobre todo de que la Antigüedad pagana, lejos de «re-nacer» en la Italia del siglo XV, había sobrevivido en la cultura y el arte medievales; los dioses mismos no *resucitan,* puesto que nunca desaparecieron de la memoria y la imaginación de los hombres.

Estos últimos años, numerosos trabajos han estudiado las razones y los modos de esta supervivencia[2].

Intentamos aquí reemprender esa indagación desarrollándola con arreglo a un plan nuevo, e impulsándola mucho más lejos, es decir, no ya hasta el alba del Renacimiento, sino hasta su ocaso.

No hemos elegido como centro de nuestro estudio esos focos de humanismo medieval en donde la lectura de los textos antiguos y la contemplación de los vestigios del arte pagano mantenían en el espíritu de los clérigos y en la imaginación de los artistas el recuerdo de los antiguos dioses: acerca de la cuestión así planteada, y limitada a Francia,

---

* El título original es «La Survivance des dieux antiques». Su traducción literal —«La supervivencia de los Dioses antiguos»— se me antoja «fea» y ambigua a la vez. En el texto original francés, las citas en otras lenguas —griego, latín, italiano e inglés— figuran sin traducción. En la presente versión castellana, siguiendo el criterio de la Editorial Taurus, he dejado esas referencias (e incluso las citas en francés antiguo) en su lengua original, haciéndolas seguir de su traducción castellana entre paréntesis, excepto en los casos en que se trata de una mera repetición, glosa o confirmación de lo ya escrito por el autor, casos éstos en que la ausencia de traducción no dificulta en absoluto la comprensión del texto. Tampoco se han traducido, para no recargar en exceso la edición, las abundantísimas citas latinas e italianas de las notas: al especialista interesado en la ampliación de perspectivas que tales citas aportan se le supone conocedor de esas lenguas, y para el no-especialista resultan en cierto modo superfluas. *(N. del T.)*

[1] HASKINS, *The Renaissance of the 12th century,* Cambridge, 1927, prólogo, p. VII.

[2] Recordaremos únicamente aquí los principales:

F. VON BEZOLD: *Das Fortleben der antiken Götter in mittelarterlichen Humanismus.* Bonn-Leipzig, 1922.

H. LIEBESCHÜZ: *Fulgentius Metaforalis, ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mytohologie im Mittelalter.* Studien d. Bibliotehek Warburg, IV, Leipzig, 1926.

A. FREY-SALLMANN: *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten.* Das Erbe der Alten, XIX, Leipzig, 1931.

Y el artículo capital de:

E. PANOFSKY y SAXL: *Clasical Mythology in Mediaeval Art.* Metrop. Mus. Studies, IV, Nueva York, 1933, pp. 228-280.

la tesis de M. Jean Adhémar ha aportado recientemente interesantísimas precisiones[3].

Afrontamos el problema desde un ángulo diferente; intentamos demostrar que los dioses sobrevivieron, durante la Edad Media, en sistemas de ideas **ya constituidos al final** del mundo pagano. Se trata de diversas interpretaciones propuestas por los propios antiguos para explicar el origen y la naturaleza de sus divinidades.

Como observa Fontenelle en la *Histoire des Oracles*, «no es tan fácil decir cómo los pueblos paganos miraban su religión». De hecho, desde el momento en que empiezan a razonar sobre ella, revelan una gran confusión. Pues «el mito sólo adquiere toda su significación en las épocas en que el hombre cree vivir aún en un mundo divino, sin noción claramente distinta de las leyes de la naturaleza: ahora bien, mucho tiempo antes del final del paganismo, esta ingenuidad inicial había desaparecido»[4]. El esfuerzo de los mitógrafos modernos a partir del siglo XIX se dirige precisamente a recuperar, a través de la filología y la antropología, esa mentalidad primitiva, y a reproducir en sí mismos las instituciones de las primeras épocas.

Pero los hombres de la antigüedad, «sin saber remontarse a los orígenes lejanos de su cultura, desconocedores de cómo se formaron sus leyendas, de lo que en su origen significaban»[5], habían construido, para hacerlas inteligibles, sistemas contradictorios —que se confrontan, por ejemplo, en *De natura deorum* de Cicerón—. Cabe reducirlos esencialmente a tres:

o bien los mitos son la relación, más o menos desfigurada, de hechos históricos cuyos actores fueron simples hombres elevados al rango de inmortales;

o bien, expresan la combinación o lucha de las fuerzas elementales de que se halla constituido el universo: y los dioses son entonces símbolos cósmicos;

o bien, no son más que el revestimiento fabuloso de ideas morales y filosóficas —y los dioses, en este caso, son alegorías.

Pues bien, a lo largo de la Edad Media, los dioses van a sobrevivir al amparo de estas interpretaciones, propuestas por los propios antiguos y que integran alternativamente la mitología en la crónica del mundo, en la física, y en la moral. Ellas les permitirán escapar al olvido, y resistir a los ataques de sus adversarios.

Pero hemos dicho que seguiremos a los dioses bastante más allá de la Edad Media, hasta el final del siglo XVI. De ese modo haremos que aparezca lo que el arte y el pensamiento del Renacimiento deben, en este terreno, a la tradición, cuya extraña persistencia e insospechadas prolongaciones sacaremos a la luz.

Este aspecto *tradicional* de la mitología de los siglos XV y XVI es en efecto el menos llamativo, y el menos conocido. Si intentamos evocar, por ejemplo, los temas profanos tratados con más frecuencia en Italia durante esta época[6], lo que nuestra memoria nos presenta en primer lugar son escenas de seducción o de rapto, de amor o de embriaguez: y ciertamente, desde el final del mundo antiguo, no se había visto nada parecido. Este imperio de Afrodita y de Baco, poblado por ninfas y sátiros, cuyas princesas son la Antíope del Corregio y la Ariadna de Tiziano, es verdaderamente un mundo nuevo, recuperado a través de los siglos; y la predilección de los artistas y letrados por estos temas voluptuosos

---

[3] *Influencias antiguas en el arte de la Edad Media francesa*, The Warburg Institute, Londres, 1939.

[4] RENAN, *Estudios de historia religiosa. Las religiones de la Antigüedad*, pp. 25-26.

[5] BOISSIER, *El final del paganismo*, II, p. 372.

[6] El repertorio de estos temas ha sido establecido por S. REINACH, *Ensayo sobre la mitología ilustrada y la historia profana en la pintura italiana del Renacimiento, ibid.*, 1919, pp. 173-178. Consultar también L. ROBLOT-DELONDRE, *Los temas antiguos en la Tapicería, ibid.*, 1917, pp. 296 y ss., 1918, pp. 131 y ss., 1919, pp. 48 y ss., y 294; la primera parte de este repertorio contiene «La Mitología, los Ciclos legendarios y los Triunfos de los Dioses», con un Indice.

testimonia la revolución que se ha realizado en las almas: han vuelto los tiempos en que se osa cantar

«... *el amor vencedor y la vida oportuna*»

y glorificar el Deseo, dueño de los hombres y de los dioses.

Pero al lado, o por encima de este mundo mítico en el que se afirma la revancha de la naturaleza y de la carne, hay otro, menos familiar, si no menos seductor. En él reinan los grandes dioses planetarios, los héroes, las alegorías. Se topa con ellos sobre todo en el arte monumental, en las bóvedas de los palacios, en las cúpulas de las capillas; y se suele confundir su papel, que se cree de pura decoración. En realidad, para comprender su significación y su carácter, es preciso vincularlos a sus ascendientes inmediatos: los dioses de la Edad Media, los que sobrevivieron porque encarnaban ideas. La filiación, en algunos casos, es evidente: así, es fácil encontrar, en ese combate de Diana y de Palas contra Venus y su cortejo, mediante el cual Mantegna representa «la Sabiduría victoriosa sobre los vicios», una de esas psicomaquias caras a la época precedente. Pero, asimismo, composiciones mitológicas como la de Francesco Cossa en el Palacio Schifanoja de Ferrara, o la de Baltassare Peruzzi, en la bóveda de la Farnesina, sólo se aclaran si se reconoce en ellas la culminación de la tradición astrológica medieval; y «el Parnaso» de Rafael, en la Cámara de la Signatura, es un elemento de un edificio espiritual cuyo armazón es aún completamente escolástico.

A decir verdad, es difícil trazar fronteras entre estos dos grandes ciclos profanos, de los que sólo el segundo nos interesa aquí, pues el paso del uno al otro es insensible. Incluso los juegos y las danzas, los idilios y los triunfos báquicos, cuyo único objeto no parece ser otro que el de deleitar los sentidos y arrobar la imaginación, contienen con frecuencia intenciones, sobre-entendidos, en definitiva alimento para el espíritu. Sólo nuestra indiferencia por el tema[7], o nuestra ignorancia, nos impide buscarlo o descubrirlo. Un análisis paciente nos revelaría, a veces, el secreto de la obra: y al mismo tiempo, en esta «resurrección» de un motivo antiguo, volveríamos a encontrar la transposición de un tema medieval.

También la diferencia de estilos nos impide percibir esta continuidad de la tradición, porque el arte italiano de los siglos XV y XVI reviste viejos símbolos de una belleza joven. Pero la deuda del Renacimiento para con la Edad Media está inscrita en los textos. Intentaremos mostrar cómo, a través de qué vicisitudes, se ha transmitido, de siglo en siglo, la herencia mitográfica de la Antigüedad; y cómo, en el ocaso del Cinquecento, los grandes tratados italianos sobre los Dioses, de los que van a alimentarse el humanismo y el arte de Europa entera, son aún tributarios de las compilaciones de la Edad Media y están completamente impregnados de su espíritu.

Así concebido, el tema, ya muy vasto y complejo en sí mismo, nos obligaba a abrazar un inmenso período de tiempo. Hemos afrontado la tarea, y sus inevitables riesgos.

Con frecuencia ha sido preciso que nos limitáramos a esbozos sumarios; en ese caso, nos hemos esforzado por destacar las líneas generales sin alterar las proporciones.

Nos hemos limitado a veces, por afán de precisión, al estudio de ciertas *series* de particular importancia, como las representaciones de los planetas, cuya historia nos ha servido de ejemplo para ilustrar ciertos fenómenos de supervivencia y de evolución.

Las imágenes, a las que corresponde en este libro un lugar tan considerable, tienen por

[7] Ver por ejemplo una reflexión muy característica de TAINE, *Viaje por Italia*, 1866, t. II, p. 433, ante una pintura de Veronés: «Es una alegoría, *pero el tema apenas preocupa*».

lo demás como función esencial resumir tendencias o corrientes de pensamiento; no han sido escogidas, ni analizadas, al menos en su mayor parte, desde el punto de vista formal y estilístico, sino como documentos y testimonios. En muchos casos, su sucesión ofrece, por sí misma, un hilo conductor; además suplen o completan los textos; permiten constatar o restablecer la continuidad de una tradición, y seguir, por así decirlo, las huellas de todas sus prolongaciones. La iconografía, en una palabra, nos sirve constantemente de auxiliar para la historia de las ideas.

Finalmente, hemos subordinado siempre la ambición de exhaustividad al anhelo de claridad. Desbrozar una región aún mal conocida debido a que, al hallarse en la encrucijada de varias disciplinas, no compete específicamente a ninguna; plantar jalones en ella, abrir perspectivas que puedan orientar a otros investigadores: tal es la principal finalidad hacia la que hemos orientado nuestro esfuerzo.

Séanos permitido testimoniar nuestra gratitud hacia todos aquellos cuyo saber y afabilidad nos han ayudado y estimulado en este trabajo, y en particular a Emile Mâle, que fue, en la Escuela francesa de Roma, su principal inspirador; a nuestros maestros de la Sorbona, Gustave Cohen y al tan llorado René Schneider, cuyas lecciones y consejos nos han guiado constantemente; finalmente, a Henri Focillon, profesor en el Colegio de Francia, que tuvo a bien interesarse por este ensayo, en el que intentamos reexponer un episodio de esa vida de las ideas y de las formas tantos de cuyos aspectos él ha ilustrado magistralmente.

Rogamos también al Dr. Saxl, director del Instituto Warburg de Londres, halle aquí la expresión de nuestro vivo reconocimiento. No sólo ha asegurado la publicación de esta obra, ha suministrado también sus elementos. No contento con habernos abierto el doble tesoro de textos e imágenes que reúne la Biblioteca del Instituto, ha puesto a nuestra disposición, en un terreno que conoce mejor que nadie, los inmensos recursos de su erudición. A él, y a sus colaboradores, las Srtas. Bing y Jaffé, los Sres. Wind, Wittkower y Meier, les son imputables en gran medida las páginas menos imperfectas de este trabajo.

ÍNDICE

CAPÍTULO I

LA TRADICIÓN HISTÓRICA

Cuando a comienzos de siglo III antes de J.C. apareció la novela de Evémero que tan duradera influencia habia de ejercer, encontró en el mundo greco-romano un clima excepcionalmente favorable[1].

Las especulaciones de los filósofos y las circunstancias históricas habian preparado los espiritus para comprender cómo los dioses habian podido, antaño, reclutarse entre los hombres.

Los filósofos, empezando por Aristóteles, reconocian en el alma humana un elemento divino, cuya naturaleza precisaban así los Estoicos: «Deus est mortali juvare mortalem et haec ad aeternam gloriam via»: «Dios es que el hombre ayude al hombre, y tal es la via hacia la gloria eterna»[2]. Noble fórmula que Cicerón desarrolla así en las *Tusculanas:* «Aquellos que se sienten nacidos para ayudar, defender y salvar a la humanidad llevan en su alma un elemento sobrenatural y son promovidos a la inmortalidad. Hércules ha pasado a figurar entre los dioses: nunca habria ocurrido tal cosa si no lo hubiera merecido durante el tiempo que vivió entre los hombres...» (*Tusc.*, I, 32; cf. *ibid.*, 25-26, y *De nat. deor.*, II, 24).

Por otra parte, la carrera sobrehumana de Alejandro y sobre todo su expedición a la India, que le adoró como en otros tiempos, según el mito, había adorado a Dionysos, arrojaban una repentina luz sobre el origen de los dioses; para las generaciones que asistieron después a la deificación oficial de los Seleúcidas y los Ptolomeos, todo se volvió claro: los dioses tradicionales eran simplemente soberanos a los que la gratitud —o la adulación— de sus súbditos habia elevado a los cielos.

La obra de Evémero llegaba en su momento. Tuvo un éxito inmediato. Fue uno de los primeros libros traducidos al latín: Ennio, como se sabe, lo vulgarizó en Roma, donde en seguida se convirtió a Pico, Jano, Saturno, en principes que habian reinado en el Lacio... La tesis evemerista tranquilizó durante un tiempo a los espiritus cultivados, incómodos siempre ante la mitología; incapaces de aceptarla tal cual, les repugnaba también rechazar como un montón de mentiras esas venerables historias que tenian a Homero como ga-

[1] V. P. DECHARNE, *La Critica de las tradiciones religiosas en Grecia*, Paris, 1904, pp. 372-373 y todo el cap. XII: El Evemerismo y la interpretación histórica.

[2] PLINIO, *H. N.*, II, 7, 18, que muy probablemente traduce a Posidonio.

rantía. Algunos sin embargo condenaron el evemerismo como absurdo e impío[3]. Sobre todo, decepcionaba por su prosaísmo a las almas, siempre más numerosas, prendadas de lo sobrenatural y ávidas de emociones religiosas[4].

Pero el evemerismo va a conocer, al comienzo de la era cristiana, una extraordinaria revalorización. Los apologistas, los Padres más tarde, se amparan gozosos de esa arma que les ofrecen los propios paganos, y la vuelven en contra del politeísmo.

Clemente de Alejandría, que cita a Evémero en su *Cohortatio ad gentes* (P. G. VIII, col. 152), espeta displicente a los paganos: «Aquellos ante quienes os prosternais no eran antaño más que hombres»[5]. Lactancio, a quien debemos la conservación de algunos fragmentos de Evémero y de la traducción de Ennio, expone a su vez victoriosamente que todos los dioses son simples hombres, elevados de la tierra al cielo por la idolatría de sus contemporáneos (*Div. Inst.* P. L. VI, col. 190 ss.). De inspiración evemerista son también, el *De idolorum vanitate* de san Cipriano, el *De Idolatria* de Tertuliano, el *Octavius* de Minucio Félix, el *Adversus nationes* de Arnobio, las *Instructiones adversus gentium deos* de Commodiano, el *De erroribus profanarum religionum* de Firmicus Maternus. San Agustín, a su vez, suscribirá en su *De consensu Evangelistarum* (P. L. XXXIV, col. 1.056) y en su *Ciudad de Dios* (VII, 18, y VIII, 26) una teoría tan funesta para el adversario.

De este modo el evemerismo es para los polemistas cristianos un arma predilecta y de la que se sirven venga o no al caso[6]. De hecho, como ha mostrado M. Cumont[7], no siempre en buena lid, casi siempre se batallaba contra una idolatría hacía tiempo difusa, y contra dioses reducidos a una existencia puramente literaria. Pero lo importante para nosotros es que los apologistas cristianos hayan dejado en herencia a la Edad Media una tradición evemerista reforzada además por los comentaristas de Virgilio, y especialmente por Servio, todos cuyos errores aceptará la Edad Media como artículos de fe[8].

Ahora bien, esta tradición se mantiene viva a través de toda la Edad Media, pero adquiere en ella un carácter muy diferente. El origen humano de los dioses deja de ser un arma contra ellos, una razón para despreciarlos: les protege, incluso les otorga derechos a la supervivencia; acaba por constituir para ellos un título de nobleza.

En primer lugar, el evemerismo pierde con bastante rapidez su veneno apologético para convertirse en un auxiliar de la investigación histórica: esos hombres convertidos en dioses, ¿en qué momento han vivido? ¿Es posible asignarles un lugar preciso en los anales de la humanidad?

Tal es ya la tendencia de Eusebio; en su Crónica explica que el dios babilonio Baal había sido en realidad el primer rey de los Asirios; reinaba *en la época de la guerra* entre los Gigantes y los Titanes (P. G. XIX, col. 132-133). La concordancia es aún muy vaga; y por otra parte, la preocupación primera de Eusebio sigue siendo mostrar que la religión del

[3] CICERÓN, *De nat. deor.*, I, 42. Pero en un pasaje de las *Tusc.*, I, 12-13, Cicerón parece admitir implícitamente que todos los dioses son hombres elevados de la tierra al cielo: Totum prope caelum... nonne genere humano completum est? Cf. PLUTARCO, *De Isis y Osiris*, XIII.

[4] BOISSIER, *La Religión romana, desde Augusto a los Antoninos*, II, VII, 2. Sobre el éxito del evemerismo en la Antigüedad, v. G. MURRAY, *Five stages of Greek Religion*, ed. 1935, pp. 152-160; A. B. DRACHMANN, *Atheism in pagan Antiquity*, 1922.

[5] οἱ προςκυνούμενοι παρ' ὑμῖν ἄνθρωποι γενόμενοί ποτε.

[6] Y con fines contradictorios: en las ciudades, la predicación cristiana chocaba con una explicación casi siempre simbólica o alegórica de los mitos que era preciso arruinar por medios sumarios y brutales. En el campo, el cristianismo tenía como principal obstáculo las supervivencias tenaces de los cultos antropomorfos; en este caso, se trataba de humanizar aún más las divinidades de las fuentes, de los árboles, de las montañas, para minar su prestigio. V. ALPHANDÉRY, *El Evemerismo y los comienzos de la Historia de las Religiones en la Edad Media. Rev. de Hist. de las Relig.*, CIX, enero-febrero 1943, pp. 1-27; esp. p. 13.

[7] *Las Religiones orientales en el paganismo romano*, 3ª ed., pp. 315-318.

[8] V. ALPHANDÉRY, *op. cit.*, p. 18.

pueblo elegido era anterior a la mitología pagana: es él sin embargo el que lega a la Edad Media, por medio de San Jerónimo, el paradigma de esos groseros sincronismos que, desde el nacimiento de Abraham hasta la era cristiana, concentran en algunos períodos esenciales todos los acontecimientos y todos los personajes de la historia humana–incluidos los dioses.

Así lo hace, después de él, Paulo Orosio: por más que escriba «adversus paganos» y bajo la inspiración de Agustín, su libro es sobre todo una tentativa de desbrozar el pasado, incluso el fabuloso y legendario; pues bien, permanecerá durante toda la Edad Media –e incluso hasta el Renacimiento (hay veinte ediciones en el siglo XVI)– como un manual de gran autoridad.

Pero es durante el siglo VII, en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, cuando la aplicación del evemerismo a la historia alcanza su más interesante manifestación, en el capítulo *De Diis Gentium* (Lib. VIII, cap. II P. L. LXXXII, col. 314).

«Quos pagani deos asserunt, homines olim fuisse produntur» («Aquellos que los paganos declaran dioses, se considera que fueron hombres antaño»); no sólo Isidoro admite este principio, siguiendo a Lactancio; sino que intenta demostrarlo: aspira a «situar» esos dioses «secundum ordinem temporum» en la historia del mundo dividida en seis edades: de la Creación al Diluvio; del Diluvio a Abraham; de Abraham a David; de David a la Cautividad de Babilonia; de la Cautividad de Babilonia al Nacimiento de Cristo; y a partir de este nacimiento. Este plan puede parecer tosco; pero la erudición de Isidoro le permitía enriquecerlo con las más maravillosas precisiones sobre las edades primitivas de Egipto, de Asiria, de Grecia y de Roma: remontando a través de Lactancio hasta Varrón, incluso hasta Ennio, reencontraba grupos, dinastías mitológicas: Belo, ese rey de Asiria del que nos hablaba Eusebio, era el padre de Nino, etc. Sobre todo, reencontraba en esas edades primitivas los héroes civilizadores –destructores de monstruos, fundadores de ciudades, inventores de las artes– desde Prometeo. Era restituir a los personajes de la Fábula su dignidad y su independencia: si han sido los benefactores de la humanidad, su memoria se conserva con todo derecho; y por otra parte no hay motivo para subordinarlos a los personajes de la Historia Sagrada, a los patriarcas, a los jueces, a los profetas: se les puede situar al mismo nivel, cuando no en el mismo linaje. Al mismo tiempo que se ganan un lugar en la historia, los dioses recuperan un prestigio nuevo.

Así se percibe claramente, por ejemplo, en Adón de Viena, cuya *Crónica de las seis Edades del Mundo* es tributaria de las *Etimologías*. Tras haber hablado de Moisés y del Éxodo, menciona los hechos sincrónicos de la historia pagana: «Se dice que en aquellos tiempos vivió Prometeo, al que se atribuye el haber moldeado a los hombres con el barro; en esa misma época, su hermano Atlas era considerado un gran astrólogo; el nieto de Atlas, Mercurio, fue un sabio hábil en varias artes; por esta razón, después de su muerte, la aberración de sus contemporáneos le situó entre los dioses...» (P. L. CXXIII, col. 35).

Si se prescinde del término «aberración», el pasaje ha perdido todo acento de desdén o de hostilidad: asistimos por el contrario a la preocupación por fijar fechas, establecer filiaciones, una genealogía, a fin de hacer sitio a los héroes de la Fábula en los anales de la Humanidad: ¿no supone esto reconocer los méritos que les valieron, en otros tiempos, un lugar en los cielos? Paralela a la Historia Sagrada, esta historia profana no está ya subordinada a ella: no hay ninguna interpenetración entre ambas, ninguna confiscación de la segunda por la primera. Mercurio tiene su grandeza como Moisés tiene la suya. Nos hallamos muy lejos de Eusebio, que hacía derivar del tipo de Moisés todas las divinidades paganas, y para quien la sabiduría profana no era más que un reflejo de la de Israel.

Adón de Viena es sólo uno de los innumerables continuadores de Isidoro; de hecho, después del gran enciclopedista, apenas habrá cronista, autor de historia universal, que omita la inserción de los dioses humanizados en la enumeración de los reyes y héroes antiguos. Aquí no daremos su lista interminable, y ya varias veces expuesta[9]. Mencionaremos únicamente al más importante de ellos, Petrus Comestor (Pedro el Tragón).

Este Pedro el Tragón, deán de la Iglesia de Troyes, más tarde canciller de la Iglesia de París, escribía alrededor de 1160 una Historia del pueblo de Dios, titulada *Historia Scholastica*, cuya traducción (realizada en 1297 por Guyart des Moulins con el título de *Bible Historiale*) penetró en toda Europa; pues bien, en esta obra cuyo éxito y autoridad fueron prodigiosos[10], hallamos fijada, y por así decirlo codificada, esta orientación del evemerismo que hemos visto dibujarse a partir de Isidoro.

Como apéndice a su Historia Sagrada, Pedro el Tragón condensa en una serie de capítulos cortos, o Incidentiae, el material mitológico que le suministraban Isidoro y sus predecesores, Orosio y san Jerónimo: el paralelismo de las dos historias, sagrada y profana, es presentado con un extraño rigor. Los personajes de la Fábula y los de la Biblia, aunque pertenecientes a dos linajes diferentes, están en estricto pie de igualdad. Tanto en los unos como en los otros, Pedro el Tragón reconoce hombres superiores, genios depositarios de una sabiduría misteriosa y profunda. Zoroastro inventó las artes mágicas y escribió las Siete Artes sobre cuatro columnas (Gen. XXXIX); Isis enseñó a los Egipcios las letras del alfabeto y la escritura (LXX), Minerva varias artes y sobre todo el tejido (LXXVI); Prometeo, sabio insigne, pasa por creador de los hombres, sea porque instruyó a ignorantes, sea quizá también porque construyó autómatas. Todos estos poderosos espíritus son venerables, a idéntico título que los patriarcas: han sido los guías de la humanidad, y sus maestros; son los comunes antepasados de la civilización.

Esta tendencia de la Edad Media a poner en paralelo la sabiduría pagana y la sabiduría bíblica ha sido reconocida desde hace mucho tiempo; apareció a plena luz del día cuando se estudiaron las Sibylas y los Profetas, asociados en las portadas de las catedrales[11], y la leyenda de Virgilio, convertido para la imaginación medieval en una especie de brujo o de mago[12]: también las Sibylas y el autor de la IV Egloga habían tenido la intuición de la verdad cristiana, y la habían anunciado. Aplicada a las divinidades del paganismo, se ven los sorprendentes resultados de esta tendencia; no sólo «justifica» a los falsos dioses al reconocerles méritos reales, sino que llega incluso a restituirles, al menos en parte, un carácter sobrenatural[13].

Trasladémonos ahora a las diatribas de Arnobio y de Commodiano: descubrimos los efectos del evemerismo, arma de doble filo. Aquello que según el pensamiento de los apologistas cristianos debía derribar, lo ha confirmado, exaltado... «Si la deificación, argumentaba en otro tiempo Tertuliano, es una recompensa del mérito, ¿por qué no haber deificado a Sócrates por su sabiduría, a Arístides por su justicia, a Demóstenes por su elocuencia?» El irónico Tertuliano no podía haber sugerido nada mejor: la Edad Media está dispuesta a

---

[9] V. ALPHANDÉRY, *op. cit.*, y J. D. COOK: ***Evhemerism, a mediaeval interpretation of classical paganism, Speculum***, 1927, II, pp. 396-410.

[10] Ediciones anuales, de 1473 a 1526; también una edición veneciana en 1729. Huet la cita, Richard Simon reconoce la duración de su éxito.

[11] V. E. MÂLE, *El Arte religioso del siglo XIII en Francia*, p. 339; *El Arte religioso al final de la Edad Media*, pp. 268-296.

[12] V. COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, reedición, Florencia, 1937; J. WEBSTER SPARGO, *Virgil the Necromancer*, 1934, cap. II: The Talismanic Arts.

[13] Quizá Pedro el Tragón tuviera entre las manos el Περὶ ἀπίστων de Palefato (al que cita, Jueces XX), lo cual habría contribuido a reforzar aún más a sus ojos la naturaleza prodigiosa de la ciencia pagana.

reparar esa injusticia; llena de celo supersticioso, se apresta a venerar sabios a los que ni la propia Antigüedad había elevado al rango de inmortales.

Este poder mágico que se atribuye a los dioses del paganismo, no se considera, como ya hemos dicho, que lo hayan robado al tesoro de la sabiduría cristiana. Pero, ¿lo han heredado quizá de los demonios, con los que con frecuencia han querido identificarles los primeros apologistas?[14]

Se podría, dentro de la tradición que nos ocupa, encontrar huellas, reminiscencias de esta idea; pero nada más. Ese genio, esos dones sobrenaturales que explican el acceso de los grandes hombres al rango de los dioses no son presentados ni por Isidoro, ni por sus epígonos, como de naturaleza demoníaca[15]. Apolo y Mercurio adquirieron una fisonomía de magos: mas no por eso resultan sospechosos. Son magos buenos, brujos bienhechores. La humanidad les debe mucho.

Los libros de vulgarización permiten concluir que ése era en la Edad Media el sentimiento habitual; en efecto, la *Historia* de Pedro el Tragón, que llegó a ser un manual escolar, un verdadero «compendio de historia de las religiones» (Alphandéry), no sólo formó a generaciones de clérigos en la ortodoxia evemerista; no sólo suministró a Vincent de Beauvais todo lo esencial de lo que escribió sobre los Dioses en su *Speculum Historiale;* sino que inspiró asimismo, directamente o no, las compilaciones en lengua vulgar que ponían la ciencia al alcance de los laicos[16]. Ahora bien, estos libros van más lejos aún en el mismo sentido. Proclaman la gratitud de la humanidad hacia esos genios que la Antigüedad convirtió en dioses. *El Libro del Tesoro* de Brunetto Latini sitúa a Mercurio hombro con hombro junto a Moisés, Solón, Licurgo, Numa Pompilio y el rey griego Foroneo, en la lista de los primeros legisladores, de los redactores de leyes humanas que salvaron a las naciones de la ruina a la que estaban destinadas por su debilidad y su impureza originales[17].

Nuestros compiladores de la Edad Media se sienten deudores de todos estos grandes hombres; se sienten también sus herederos. Pues el tesoro de la civilización se ha transmitido a través de los siglos; y como ya no se hace distinción alguna entre los precursores, sagrados o profanos, que lo han constituido, es posible finalmente reivindicar sin reservas, e incluso con orgullo, la herencia de la Antigüedad. En el siglo XII, las personas cultivadas tienen ya conciencia de los orígenes greco-romanos de su cultura[18] y en Chrétien de Troyes

---

[14] V. p. ej. TERTULIANO, *De Spectaculis,* P. L. I, 1, col. 641 y 643: Venus, Baco, Cástor, Pólux, etc, son «daemonia». Cf. San AGUSTÍN, *Enarratio in Psalm.* XCV, P. L. XXXVI, col. 1231-1232: «Omnes dii gentium daemonia».

[15] Estudiaremos la tradición demoníaca en el capítulo siguiente, a propósito de la astrología.

[16] V. P. MEYER, *Los Primeros Compendios franceses de historia antigua, Romania,* XIV, 1885, pp. 38-81. Cf. mucho más tarde aún, a comienzos del siglo XIV, interpretaciones «históricas» en un poema esencialmente edificante, el *Ovidio moralizado:*

I, vv. 859 y ss.

Jupiter fut, *selon l'estoire.*
Rois de Crete, et fesoit accroire
Par l'art de son echantement
Qu'il ert Deus...

[Júpiter fue, *según la historia,* / rey de Creta, y habría hecho creer / mediante el arte de sus hechizos / que él era Dios...]

V, 1101

Our vous dirai coment la fable
Peut estre a *l'estoire* acordable.

[Os diré, pues, cómo la fábula / puede ponerse de acuerdo *con la historia.*]

[17] V. LANGLOIS, *El Conocimiento de la Naturaleza y del mundo en la Edad Media,* pp. 341-342.

[18] Cf. FARAL, *Investigaciones sobre las fuentes latinas de los cuentos y «romans» corteses,* ed. 1913, pp. 398 y ss. La idea de la continuidad del mundo antiguo en el mundo actual no es por consiguiente propia de los humanistas del Renacimiento. Sobre este punto la controversia entre Bremond y Hauser, en BREMOND, *El Humanismo devoto,* I, 2.

se afirma la idea de que Francia ha recogido el patrimonio del saber y de las virtudes antiguas:

Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some
Qui ore est en France venue...[19]

[Grecia fue la primera en ensalzar / la caballería y la clerecía. / Luego pasó a Roma / la suma de ambas, / que a continuación ha llegado a Francia...]

Nuestras enciclopedias populares del siglo XIII retoman esta idea con insistencia[20]. Pues bien, en la lista de estos «chevaliers» y de estos «clercs» cuya gloriosa tradición se precian los Franceses de continuar, figuran valientes capitanes que se llaman a veces Alejandro o César, que se llaman bien Ptolomeo o Aristóteles, bien Mercurio o Prometeo.

Como acabamos de ver, los Franceses del siglo XIII se creen con derechos particulares a la herencia antigua; de hecho, hacía mucho tiempo que los pueblos se disputaban esa herencia. En el siglo V, el español Paulo Orosio muestra su orgullo de romano auténtico; más tarde, un Gregorio de Tours, un Isidoro de Sevilla, creerán, frente a los «bárbaros», pertenecer a naciones privilegiadas. Este orgullo de raza, que nunca está ausente en las obras de los clérigos de la Edad Media, acarrea esta curiosa consecuencia: para justificar sus pretensiones, los clérigos van a buscar en el pasado fabuloso de la Antigüedad testigos, antepasados, progenitores. Tal es el origen de esas fábulas «etnogénicas», como las llamaba Gaston Paris, que dan por antepasado a toda una nación un héroe o un semi-dios.

Una de estas fábulas —particularmente vivaz— es famosa entre todas: la que hace descender a los Francos del Troyano Francus, al modo como los Romanos descendían del Troyano Eneas. Se trata de una invención de los clérigos de la época merovingia[21]; pero hay que evitar el ver en ella una simple manía de eruditos. Esta genealogía se tomaba en serio; era como «una verdadera forma de conciencia étnica»[22]. Los diarios apócrifos del sitio de Troya por el «cretense» Dictys y el «frigio» Dares, populares desde la decadencia griega, habían contribuido mucho a acreditarla: redactados con una aparente exactitud documental, laicizaban por así decirlo lo maravilloso antiguo y lo pintaban con los colores de la historia; «estas actas de los dioses y los héroes los mostraban bajo un aspecto tal que se volvían más históricos que Carlomagno, Roldán u Oliver...». Pero, aún así humanizados y acercados hasta el punto de convertirse en antepasados verosímiles, mantenían su prestigio mitológico: quienes les reclamaban como parientes, en nombre de la historia, podían jactarse de un orígen sobrenatural. El Troyano Eneas, «de Romani il gentil seme» («semilla gentil de los Romanos») (Dante, *Inf.* XXVI, 60) ¿no había acaso impreso a toda la raza de sus descendientes un sello casi divino?[23].

Piénsese ahora en la extraordinaria fortuna de la leyenda de Troya en la Edad Media; esta fortuna no se debe exclusivamente al interés del relato novelesco: en el *Roman de*

[19] *Cligés*, ed. W. Foerster, v. 32 y ss.

[20] Por ejemplo, *La Imagen del Mundo*. V. LANGLOIS, *op. cit.*, p. 73.

[21] El testimonio más antiguo de esta leyenda se halla en la *Crónica de Fredegario;* el *Liber Historiae Francorum* incorpora elementos nuevos.

[22] ALPHANDÉRY, *op. cit.*, p. 8.

[23] Roma tiene además, aparte de Rómulo y de la leyenda troyana, orígenes puramente mitológicos. En su ***Dittamondo***, FAZIO DEGLI UBERTI cuenta que Jano fue el primer rey de los Latinos; después vinieron Saturno y sus hijos «Iddii nomati in terra» que civilizaron Italia. Cf. *supra*, p. 20 V. A. GRAF, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medioevo, 1882.

Troie, de Benoit de Sainte-More, hay «una especie de substratum mítico» en el que el oyente medieval recupera más o menos conscientemente «una parte de su genealogía moral».

Tal es uno de los efectos del evemerismo en la Edad Media: los personajes mitológicos no aparecen ya aquí como los comunes benefactores de la humanidad; son los patronos de tal o tal pueblo[24], la raíz de la que proviene y de la que extrae su gloria.

Entre la Edad Media y el Renacimiento, no se descubre ruptura alguna en este punto: las mismas razones que han protegido a los dioses continúan asegurando su supervivencia.

Se les sigue insertando en la historia: no sólo las viejas crónicas, impresas y reeditadas con frecuencia, continúan imponiendo su autoridad; sino que también los cronistas del siglo XV se inspiran en ellas dócilmente y no dejan de consagrar a las divinidades paganas uno o varios capítulos. Así por ejemplo el autor del *Rudimentum Noviciorum* (1475), el del *Fasciculus Temporum* (m. d.), y el de la *Mer des Hystoires* (1488); asimismo también Annio de Viterbo, el pseudo-comentarista de Beroso[25], y Jacobo de Bérgamo[26].

Este último por ejemplo, estudia en su *Suplemento de las Crónicas*, el origen y la generación de los dioses (p. 19). Júpiter es un rey al que se adoró bajo ese nombre a causa de la similitud de su carácter con el planeta Júpiter; otros reyes han llevado ese nombre, por ejemplo el rey de Candia, hijo de Saturno —el cual naturalmente, como Ops, Caelus, Urano, Vesta, etc., es un personaje histórico[27]—. A continuación se trata de Semíramis, de Lot, de Isaac; pero un poco más adelante, los dioses reaparecen: Cibeles, Palas, el Sol, Diana... Pasamos luego a Jacob, a Lía, a Raquel, a los monarcas asirios; después vienen Ceres, Isis (p. 23 v. 24); y más tarde un parágrafo consagrado a José, Apolo, Baco, Vulcano, Apis y Osiris: la mitología alterna, como en Pedro el Tragón, con la Historia Sagrada. No carece de interés señalar que la compilación de Jacobo de Bérgamo incluye además capítulos sobre las Sibylas, sobre la guerra de Troya, una geografía con la lista de todas las ciudades famosas desde el origen de los tiempos, y finalmente una historia contemporánea.

El siglo XVI, a este respecto, repite al XV: el *Promptuario* de Guillaume Rouille (*Promptuarium iconum insigniorum a saeculo hominun*, 1553), la *Prosopografía* o *Crónica del Mundo* de Antoine du Vedier (*Prosographie ou Description des personnes, patriarches, prophètes, dieux des gentils, roys, consuls, princes, grands capitaines, ducs, philosophes, orateurs, poètes, jurisconsultes, et inventeurs de plusieurs arts, avec les effigies d'aucuns d'iceux...* 1573), el compendio de Eilhardus Lubinus (*Fax poetica sive genealogia et res gestae deorum gentilium, virorum, regum, et Caesarum Romanorum*, 1598), nos presentan, en un marco cronológico de aparente rigor, a los dioses y los héroes entre los patriarcas, los filósofos y los Césares.

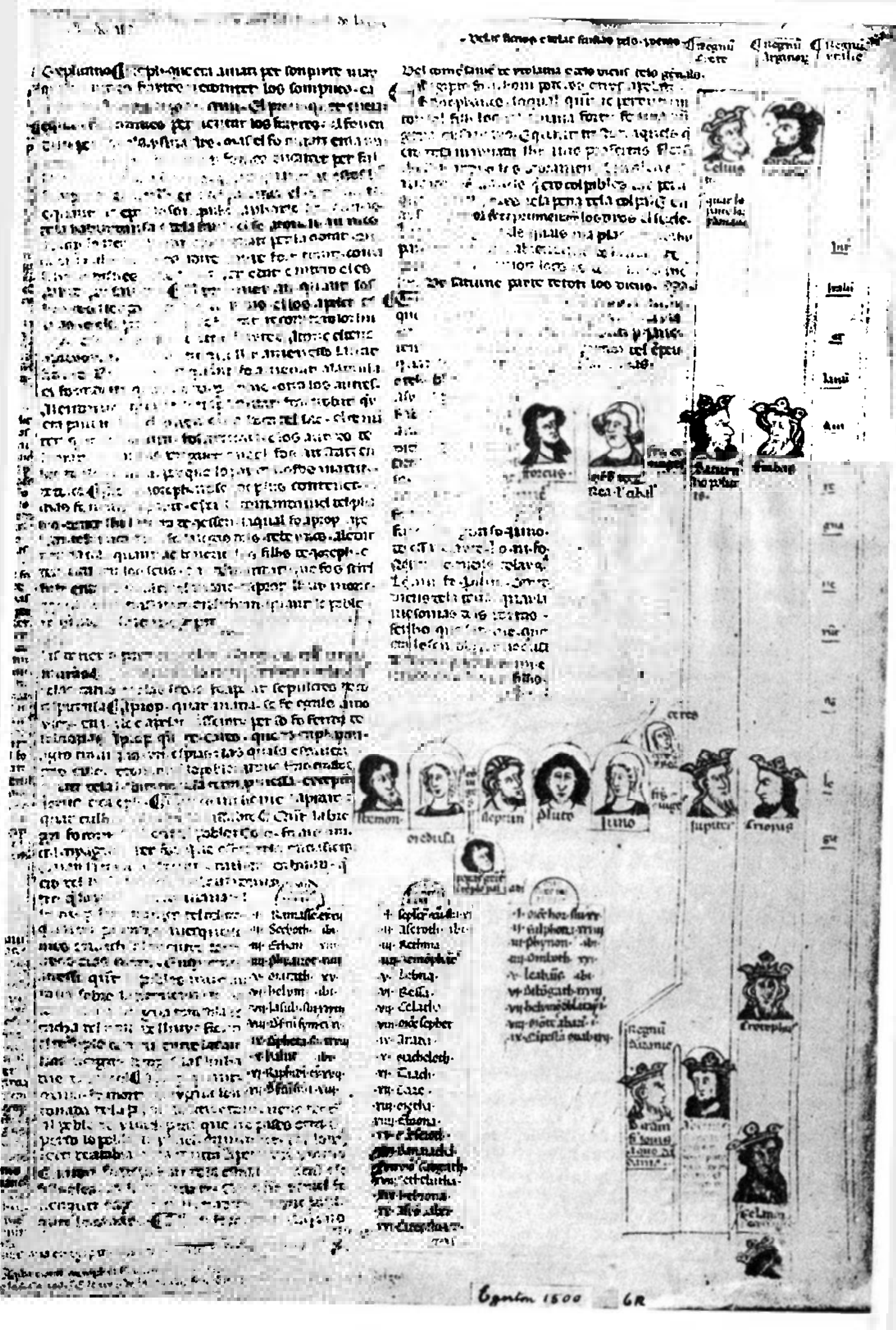
[24] O simplemente de tal o cual villa: los clérigos de la Edad Media se esfuerzan por probar que su ciudad tuvo por epónimo un héroe o un semidiós. Según Flodoardo (P. CXXXV, col. 28), Reims tuvo por fundador a Remo; según Sigiberto de Gemblous (P. L., CLX, col. 717), Metz fue fundada por un tal Metius, «que vivía bajo Julio César» y cuyo nombre vio sobre una vieja piedra.

Cf. Hércules protector y símbolo de Florencia; desde finales del siglo XIII, figura en los sellos de la Signoria con la divisa: HERCULEA CLAVA DOMAT FIORENTIA PRAVA (v. MÜNTZ, *Los Precursores del Renacimiento*, 1882, p. 48). La tradición decía, por otra parte, que la Florencia pagana había tenido por patrono a Marte, de quien se dice que existió una presunta estatua, durante la Edad Media, cerca del Ponte Vecchio. V. DANTE, *Inf.* XIII, 143-150. Algunos creían que la fortuna de la ciudad estaba vinculada a esta estatua. V. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze II*, pp. 1156 y ss.

[25] *Antiquitatum variarum volumina XVII cum commentariis Fr. Johannis Anni Viterbensis*, Roma, 1498.

[26] Bérgamo, 1483; nuestras referencias remiten a la edición de 1520.

[27] J. de B. distingue asimismo varias Minervas, etc. Para desenmarañar estos linajes mitológicos, recurre a la *Genealogia Deorum* de Boccacio, de la que más adelante hablaremos largamente.



CAELUS Y SU DESCENDENCIA.
Londres, B. M., ms. Egerton 1500, f. 6r.



2. HEROES BIBLICOS Y PAGANOS.
Colección de Sir Sydney Carlyle Cockerell, *Picture Chronicle*, f. 1v.

De este modo la existencia de los dioses continúa estando históricamente garantizada: por lo demás, como en la Edad Media, se reconoce gustosamente en ellos a los precursores de la civilización. Esta tendencia es ya muy sensible en Jacobo de Bérgamo: Minerva, dice, es la primera mujer que conoció el arte de trabajar la lana (p. 23 v.); Quirón fue el inventor de la medicina (p. 27); Hermes Trismegisto el primer astrónomo (p. 30 v.); Mercurio el primer músico (p. 30); Prometeo enseñó a los hombres a hacer fuego, y a llevar cadenas (p. 28 v.); Atlas enseñó la astrología a los Griegos *(ibid.)*. A Apolo, Esculapio, etc., se les asigna un lugar en un capítulo titulado: «Li huomini de doctrina et virtu excellenti». Otros dioses, como Fauno y Marte, figuran bajo la rúbrica: «Huomini nelle scienti excelenti».

Más característica aún, desde este punto de vista, es la obra de Polidoro Virgilio: *De los Inventores*[28]. En el prólogo, que es de 1499, encontramos en primer lugar una profesión de fe evemerista: «E quantunque alcune cose siano state da noi a Saturno, a Giove, a Nettuno, a Mercurio, a Dionigi, a Apolo, a Esculapio, a Cerere, a Vulcano, ed a quegli altri i quali hanno havuto nome di Dei, attribuite, l'habiamo non dimeno loro attribuite, *come a huomini mortali*, e non come a Dei, se bene da noi ancora sono stati chiamati col nome di Dei». («Y aun cuando hayamos atribuido algunas cosas a Saturno, a Júpiter, a Neptuno, a Mercurio, a Dionisos, a Apolo, a Esculapio, a Ceres, a Vulcano, y a algunos otros que han tenido nombre de Dioses, se las hemos atribuido no obstante *como a hombres mortales*, y no como a Dioses, si bien hemos seguido aun designándoles con el nombre de Dioses».) Tras esta declaración, que le pone, cree él, al abrigo de todo embrollo con la autoridad eclesiástica, Polidoro Virgilio se halla en condiciones de saludar en cada dios a un iniciador: de Hermes hemos aprendido la división del tiempo (II, 5); de Baco la fabricación del vino (II, 3); de Venus el arte de las cortesanas (III, 17); Mercurio ha enseñado el alfabeto a los Egipcios (I, 6) según Diodoro y Cicerón; el conocimiento de los astros nos viene, según Plinio, de Júpiter Belus; según Diodoro, nos viene de Mercurio (I, 17).

Así pues, el Renacimiento no ha hecho más que confirmar los derechos de esos genios civilizadores que fueron los dioses antiguos a la gratitud del género humano. No es exagerado decir que les ha devuelto su lugar en el cielo: «Si sigues las huellas de David, escribe Zwinglio a Francisco I en 1531[29], verás un día al propio Dios; y junto a él debes esperar ver a Adán, Abel, Enoch, Pablo, *Hércules, Teseo,* Sócrates, los Catón, los Escipión...».

En fin, hemos señalado durante la Edad Media un fenómeno extraño: un pueblo reivindicando como antepasado a un héroe mitológico, escogiéndole por así decirlo como progenitor y patrón. Este fenómeno se prolonga durante el Renacimiento; adquiere incluso, en ese momento, aspectos nuevos y sorprendentes.

La leyenda de los orígenes troyanos de los Francos fue explotada, como se sabe, por Jean Lemaire des Belges, en sus *Illustrations de Gaules et Singularités de Troie*; y la popularidad de las *Illustrations* fue inmensa. Y es que «la mayor parte de las naciones hallaban en ellas, como si fueran archivos, sus más antiguos títulos de nobleza. Los Alemanes y los Franceses monopolizaban el derecho a proclamarse los verdaderos herederos de Héctor;

---

[28] POLIDORO VIRGILIO DA URBINO, *De gli inventori delle cose, libri otto tradotti per M. Francesco Baldelli*, Florencia, Giunti, 1592. La primera edición, en latín, es de 1499. A pesar de las precauciones oratorias del autor, la obra fue incluida en el Indice.

[29] *Christianae fidei brevis et clara expositio.* Es el pasaje que indignaba a BOSSUET (*Historia de las variaciones*, ed. Didot, 1860, p. 25): «¿Quién se hubiera atrevido nunca a mezclar en semejante revoltijo... a continuación de los patriarcas, de los profetas y de los apóstoles... no sólo a tantos adoradores de falsas divinidades, sino incluso a los propios dioses y hasta a los héroes que aquéllos adoraron? No entiendo por qué no ha incluido a Apolo y Baco, y al propio Júpiter. Tales son los habitantes del Cielo, según ese jefe del segundo partido de la Reforma».

pero los Bretones, los Flamencos, los Escandinavos, los Normandos, los Italianos y los Españoles pretendían también prevalerse de este parentesco que constituía el orgullo de los unos y la ambición de los otros[30]». Lemaire repartía entre ellos, como si fuera un botín, los nombres de los diferentes héroes troyanos: a los Bretones se les consideraba descendientes de Brutus, primer rey de Bretaña; a los Españoles de Héspero; a los Italianos de Italus; a los Brabansones de Brabon; a los Toscanos de Tuscus, y a *los Borgoñeses del Gran Hércules de Libia*[31].

Observemos por lo demás que Jean Lemaire des Belges reforzó mucho el elemento divino en la leyenda troyana; en su novela histórico-mitológica confía a los dioses un papel predominante, lo cual no habían hecho ni Dictys, ni Dares, ni Benoit de Sainte-More...[32].

La *Franciade* de Ronsard no tuvo la misma fortuna que las *Illustrations*: es sabido el fracaso y el abandono de esta epopeya que tantas esperanzas y entusiasmos había suscitado. Pero la *Franciada* nos revela una tendencia nueva, y que parece propia del Renacimiento. No es la «conciencia étnica» la que la inspira; es el orgullo dinástico el que la dicta. El rey Carlos IX vigiló personalmente la composición del poema[33] con la preocupación de vincular directamente el linaje de los sesenta y tres soberanos, sus antepasados, a la más fabulosa Antigüedad.

Pocas huellas tenemos, en efecto, de esta pretensión de los príncipes antes del final de la Edad Media. Sin embargo ya Jacobo de Guisa escribía en 1390 una Crónica Universal que llevaba este significativo título: *Annales de l'Histoire des illustres princes de Hainaut, depuis le commencement du monde*[34]: Más tarde, los duques de Borgoña se jactarán de tener un semi-dios en el origen de su casa; las leyendas troyanas son extremadamente apreciadas en su corte, y esto desde el siglo XIV[35]. A finales del XV se lee en ella un *Recueil des histoires de Troyes* (1464) en el que Hércules juega un papel y ocupa un lugar insólito. El autor, Raoul Lefèvre, se propone tratar la materia en tres libros: «En el segundo, dice, trataré de los trabajos de Hércules, demostrando que, por dos veces, destruyó Troya...». Téngase en cuenta por otra parte que en el Banquete del Faisán, Hércules aparecía en la tapicería; en las nupcias de Carlos el Temerario y Margarita de York, en mimodrama. ¿Por qué este extraño favor? Es que se le considera como el antepasado de la dinastía. Olivier de la Marche cuenta en sus *Mémoires* que antaño Hércules, al dirigirse hacia España, habría pasado por el país de la Borgoña y habría encontrado en él a una dama de gran belleza y alta alcurnia, Alisa. La desposó, y de esta unión provino el linaje de los príncipes de Borgoña.

Otro héroe mitológico era muy conocido en la corte: se trataba de Jasón; Felipe el Bueno se coloca bajo su égida cuando funda, en 1430, el Toisón de Oro. A decir verdad, un héroe bíblico, Gedeón, secunda a Jasón en sus funciones de patrón de la orden. Pero

---

[30] THIBAUT, *Marguerite d'Autriche et Jean Lemaire de Belges*, pp. 171-172.

[31] V. DOUTREPONT, *Jean Lemaire de Belges y el Renacimiento*, pp. 273-274. GOROPIUS BECANUS (= Jean Becan Van Grop), en sus *Origenes Antwerpianae* (1569), les inventará a los Flamencos una ascendencia más extravagante aún: los Flamencos son los Cimerios hijos de Jafet; su sabiduría les viene del Tracio Orfeo (L. VII). Etienne PASQUIER en sus *Recherches de la France* y Claude FAUCHET en sus *Antiquités gauloises et françaises* harán justicia a la leyenda troyana.

[32] DOUTREPONT, *op. cit.*, p. 387.

[33] V. la Advertencia de Ronsard «Al Lector».

[34] *Annales historiae illustrium principum Hanoniae ab initio rerum usque ad annum Christi 1390;* parcialmente traducido al francés por Jean Wauquelin hacia 1445, y publicado por E. Sackur en los *M. G. H*, ss., XXX, p. 1, 1896 (cf. el cod. 9242 de la Bibl. Real de Bruselas, v. fig. 6).

[35] En la biblioteca de Felipe el Bueno se hallan 17 volúmenes destinados a difundirla. V. DOUTREPONT, *La literatura francesa en la corte de los duques de Borgoña*, pp. 485-486, y BAYOT, *La Leyenda de Troya en la corte de Borgoña*, Soc. de Emulación de Brujas, Mezclas, I, 1908. Recordemos que las *Ilustraciones* de J. Lem. de B. fueron publicadas de 1509 a 1513, es decir, mucho tiempo después de la desaparición del último duque de Borgoña (1477).



3. APOLO MEDICUS.
Vercelli, Bibl. Capitolare, ms. 202, f. 90v.

4. APOLO MÉDICO.
Londres, B. M., *Florentine Picture Cronicle,* f. 153r.





5. HÉRCULES (Andrea Pisano).
Florencia, Campanile de Sta. Maria del Fiore.

este reparto de empleo, que pone en paralelo lo sagrado y lo profano, atestigua bien la persistencia del espíritu medieval[36].

El orgullo de los príncipes se colmaba con estos padrinazgos y estas herencias míticas. Tras los duques de Borgoña y los reyes de Francia, ¿es preciso citar el ejemplo de Alejandro VI, amparándose en la autoridad del blasón de los Borgia para hacer pintar en las bóvedas de sus apartamentos la historia de Isis, de Osiris, del monstruoso Apis, imprevistos antepasados para un pontífice cristiano?

Aún en el siglo XVII volveremos a encotrar hechos análogos. En 1600 los Jesuitas de Avignon, encargados de organizar la recepción solemne de María de Médicis en esa ciudad, otorgaban a su real esposo el título de «Hércules Galo», justificando por la historia tan extravagante lisonja: «La ilustre casa de Navarra tiene su origen en el antiguo Hércules, hijo de Osiris, el cual, habiendo vencido y combatido a los Lominios, que eran los tres hijos de Gerión, tirano de las Españas, y habiendo liberado a ese pueblo de su servidumbre, estableció en esa monarquía a su hijo Hispalus, cuyos descendientes le sucedieron después en la corona del reino de Navarra[37].»

La iconografía, por su parte, nos testifica la continuidad de esta tradición «evemerista» y ofrece sorprendentes ilustraciones de sus diversos aspectos. Nos limitaremos aquí a algunos ejemplos.

Si queremos ver, en primer lugar, cómo los dioses se insertan en la historia, echemos una ojeada a una crónica provenzal de comienzos del siglo XIV (después de 1313, British Museum, Egerton 1500 (v. fig. 1). Esta crónica en forma de rollos está ilustrada por cuadros a la vez genealógicos y sinópticos en los que cada personaje está representado por su cabeza. Las dos primeras cabezas son naturalmente las de Adán y Eva (3 r.); debajo vienen sus descendientes: Noé, Sem, etc., en el folio 3 v.; después aparecen las dinastías profanas. Dispuestos siguiendo líneas verticales paralelas, figuran (6 r.) los monarcas de los diversos reinos de la Antigüedad; en la dinastía cretense reconocemos a Saturno, debajo de Caelus y encima de Júpiter: sobre la misma línea horizontal que éste, su mujer Juno, sus hermanos Plutón y Neptuno, etc. Los dioses se han hecho un hueco, con toda la naturalidad del mundo, en los anales del pasado.

Para la tradición de los héroes y sabios, que sitúa en el mismo plano la historia profana y la historia sagrada, el ejemplo más típico es el de la famosa serie de dibujos atribuidos a Maso Finiguerra y conservados en el British Museum con el nombre de *Florentine Picture Chronicle*. Sidney Colvin, que los ha estudiado largamente[38] y fechado (entre 1455 y 1465), los pone en relación con un *Sommario* o *Breve Historia Universale* de la Biblioteca Nazionale de Florencia (Cat. XXV.IV, 565, II.IV, 348); se trata aún, en efecto, de las imágenes de una crónica del mundo; nos muestran, después de Adán y Eva, a los Patriar-

[36] V. DOUTREPONT, *La Lit. fr. en la corte de B.*, p. 147. Sobre Jasón y Gedeón, v. Olivier DE MARCHE, *Epístola a Felipe el Hermoso para realizar y celebrar la noble fiesta del Toisón de Oro.* La leyenda de Jasón se habia difundido por medio de Raoul LEFEVRE *(Jasón)*, de Michaut TAILLEVENT *(El Sueño del Toisón de Oro)*, de Guillaume FILLASTRE *(El Toisón de Oro)*.

[37] *Laberinto real del Hércules Galo Triunfante... representado durante la entrada triunfal de la Reina en la ciudad de Avignon el 19 de noviembre del año MDC*, etc.

Sobre la iconografía del Hércules Galo, v. Th. Reff., «Puget's Gallic Hercules», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX (1966), pp. 250-263. Sobre el éxito de Hércules en Francia durante el Renacimiento, v. M. R. JUNG, *Hércules en la literatura francesa del siglo* XVI, Ginebra, 1966.

[38] *A Florentine Picture Chronicle being a series of ninety-nine drawings representing scenes and personages of ancient history sacred and profane... reproduced from the originals with a critical and descriptive text*, Londres, 1898. A la misma familia pertenece el bello manuscrito de Sir Sydney C. Cockerell (v. fig. 2).

cas, Noé, Abraham y sus sucesores; y, a su lado, a los personajes paganos «contemporáneos»: Inaco, Cécrope, Codro, Saturno, Júpiter... Pero en lo que sobre todo se repara es en el paralelismo entre todas las grandes figuras del pasado, sean históricas o legendarias, pertenezcan a los Judíos o a los Gentiles: profetas y sibilas, jueces, guerreros, poetas, legisladores. Particularmente significativo es el lugar concedido a los héroes –Jasón, Teseo– y a los sabios; la imagen de Apolo (v. fig. 4; cf. fig. 3, un Apolo del siglo x, de la misma tradición) es muy interesante a este respecto. Es el Apolo médico,

... dieu sauveur, dieu des savants mystères,
dieu de la vie et dieu des plantes salutaires...

[... dios salvador, dios de los sabios misterios, / dios de la vida y dios de las plantas salvíficas...]

En pie a la cabecera de un enfermo, rodeado de libros de magia y diablillos, parece practicar pavorosos exorcismos. Su aspecto es el de un mago oriental; y de hecho, no lejos de él, encontramos a Hostanes evocando a los demonios con una vestimenta análoga; a Oromasdes, que resucita a un muerto... En el mismo grupo figuran Zoroastro, Hermes Trimegisto, Orfeo, Lino y Museo: toda la sabiduría esotérica de Persia, Egipto y Grecia[39].

El paralelismo de la historia profana y la historia sagrada se desarrolla asimismo en una de las obras más exquisitas del Renacimiento, la fachada de la capilla Colleoni, en Bérgamo, en cuyos bajo-relieves alternan el Antiguo Testamento y la mitología, el castigo de Adán y los trabajos de Hércules[40]. Hacia la misma fecha, los escultores lombardos adornan el zócalo de la Cartuja de Pavía con medallones en los que los profetas se mezclan con los emperadores[41] y los dioses; extraña serie de retratos apócrifos en la que el niño Hércules estrangula a las serpientes, o Judas Macabeo aparece con el sombrero de Mercurio, y que recuerda las fantasías numismáticas de las «Prosopografías[42]».

Poseemos imágenes célebres de los personajes de la Fábula expresamente considerados como los inventores de las artes: sobre la primera zona de bajo-relieves del Campanile de Florencia, no lejos del primer jinete y del primer navegante, se reconoce a Dédalo, primer conquistador del aire; junto a los matemáticos Euclides y Pitágoras, se percibe a Orfeo, padre de la poesía; a todos estos héroes civilizadores se añade otro benefactor de los hombres, Hércules, vencedor del monstruoso Caco (v. fig. 5). Es la tradición evemerista en su esencia más pura y más noble: Cicerón nos ofrece el mejor comentario de estas esculturas cuando exalta (*Tusc.*, I,25) el *animus divinus* de los precursores de la civilización:

---

[39] Sobre el conocimiento de la magia oriental y el influjo de la Kabala en Florencia durante el siglo xv, v. COLVIN, *op. cit.*, Introducción, § VI-VII. Cf. la obra de F. CUMONT y J. BIDEZ, *Los Magos helenizados*, Paris, 1939.

Sobre la representación de los sabios antiguos en el arte del Renacimiento, v. MÜNTZ, *Historia del arte durante el Renacimiento*, II, p. 125.

Se debe asimismo recordar, entre los ilustradores de esta tradición, a GIUSTO DA PADOVA, cuyos frescos en los Eremitani de Padua han desaparecido, pero que nos ha dejado sus esbozos, ejecutados en los últimos años del siglo XIV. V. A. VENTURI, 1º) *Il Libro di Giusto per la capella degli Eremitani in Padova*, *Le gall. naz. ital.*, IV, 1899, pp. 345-376, y 2º) *Il Libro di disegni di Giusto* (con todas las reproducciones), *ibid.*, V, 1902, pp. 391 y ss. Cf. J. VON SCHLOSSER, *Giusto' Fresken in Padua*, etc., *Jahrb. der Kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh.*, XVII, 1896, pp. 11-100. De los dibujos de Giusto derivan las miniaturas de Leonardo da Besozzo, 1435-1442.

V. también *La Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli* (texto e ilustr.) publicado por L. Dorez, 1904.

[40] Los motivos tratados son: la creación de Adán y la de Eva; su pecado y su castigo; el sacrificio de Abraham; los combates de Hércules con Anteo, el toro de Creta, el león de Nemea y la hidra de Lerna (v. fig. 10).

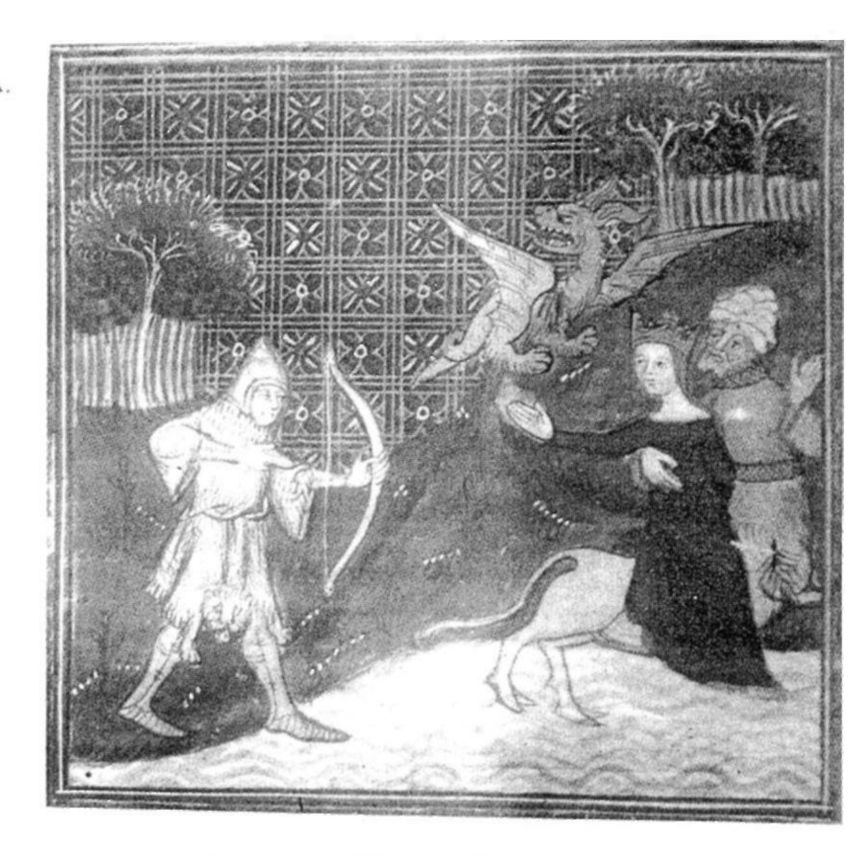
[41] Escogidos éstos, por lo demás, a causa de su relaciones con el cristianismo; v. J. VON SCHLOSSER, *Die ältesten Medaillen und die Antike*, *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh.*, XVIII, 1897, pp. 60-108.

[42] V. *supra*, p. 25. Varios relieves de la Cartuja se inspiran, por lo demás, en falsas medallas: v. J. VON SCHLOSSER, *op. cit.*, y nuestro artículo *Youth, Innocence and Death. Some notes on a medallion on the Certosa of Pavia*, *Journal of the Warburg Institute*, I, Londres, 1938, pp. 298-303.

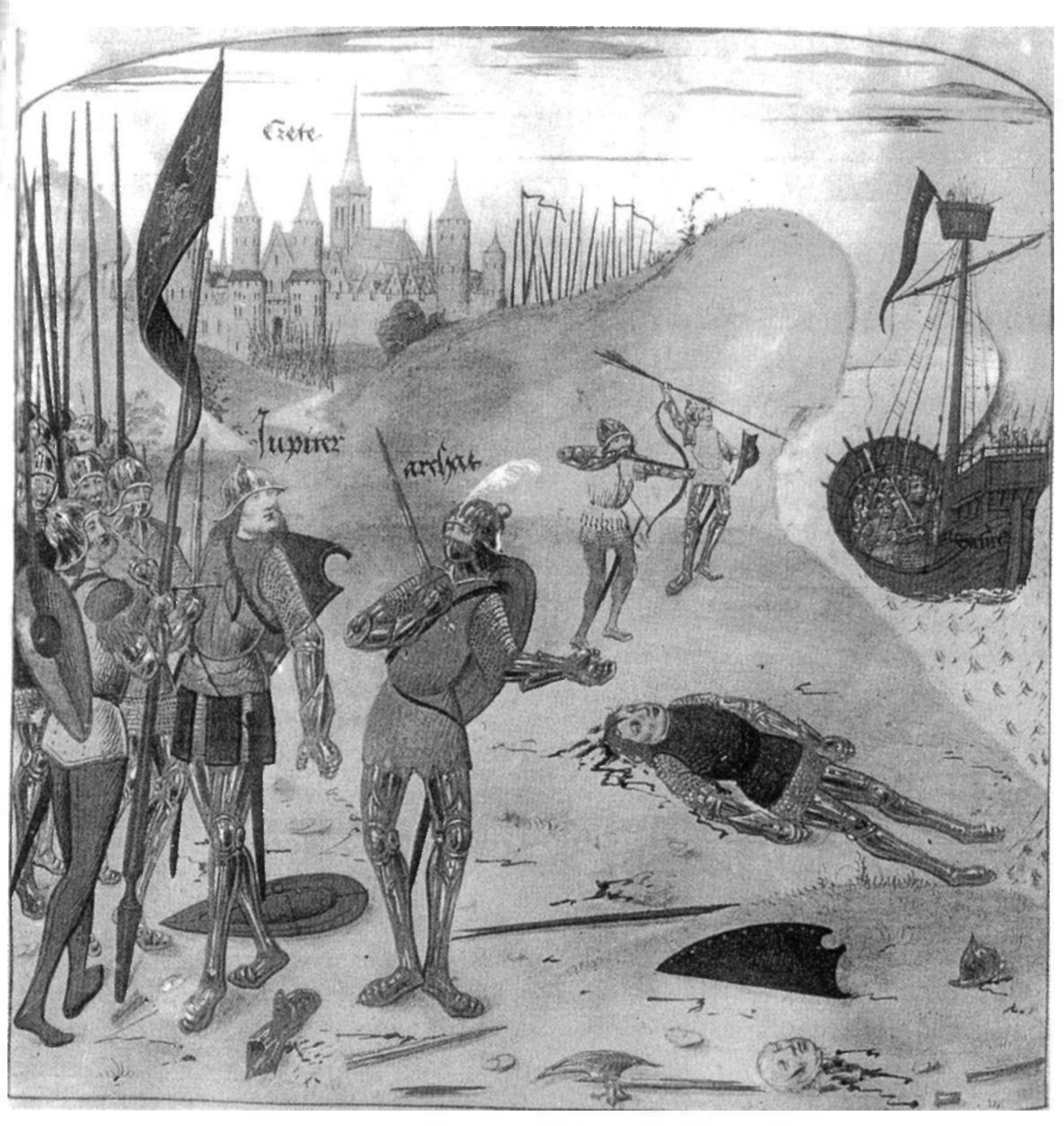


6. DIANA.
Bruselas, Bibl. Real, ms. 9242, f. 175v *(Crónica de Hainaut).*

7. RAPTO DE DAJANIRA.
París, B. N.,
ms. fr. 301, f. 34v
(Los Libros de las Historias del comienzo del mundo).



8. RAPTO DE PROSERPINA.
París, B. N.,
ms. fr. 6362, f. 161r
(La Historia universal).



9. JÚPITER VENCEDOR DE SATURNO.
París, B. N., ms. fr. 22552, f. 39v (Raoul Le Fèvre, *Compendio de Historias de Troya).*



10. HÉRCULES
Y LA HYDRA DE LERNA.
Bérgamo,
Capilla Colleoni.

11. EL OLIMPO REAL:
ENRIQUE II Y SU CORTE.
Castillo de Tanlay,
Fresco de la Torre
de la Liga.

«Omnes magni: etiam superiores, qui vestitum, qui tecta, qui cultum vitae, qui praesidia contra feras invenerunt; a quibus mansuefacti et exculti, a necessariis artificiis ad elegantiora defluximus...[43]» («Todos fueron grandes: aún fueron superiores quienes inventaron el vestido, el albergue, la cultura y la protección contra las fieras; nosotros, amansados y culturizados por ellos, hemos pasado de los artificios necesarios a cosas más lujosas...»).

Hemos visto por otra parte que la leyenda de Troya, explotada por pseudohistoriadores, había contribuido a «laicizar» ciertos héroes míticos; las imágenes lo confirman. En los dibujos de Finiguerra, Jasón y Teseo aparecen al lado de Paris y Troilo. Pero ya en los frescos de la guerra de Troya realizados hacia 1380 en el «Steri» de Palermo[44] se puede ver el navío Argos, Jasón, Hércules, Cástor y Pólux. El autor de estas pinturas, como ha demostrado Ezio Levi, no hizo más que seguir el texto de Guido delle Colonne (*Historia destructionis Trojae,* 1273-1287) que había adaptado a su vez *Le Roman de Troie* de Benoit de Sainte-More. En los siglos XIV y XV, un montón de manuscritos ilustrados de esta novela, o de sus derivados, nos presentan semi-dioses[45].

Finalmente, las ascendencias mitológicas que hinchaban la vanidad de los príncipes fueron, por supuesto, exaltadas por los artistas[46]. Recordemos únicamente aquí las tapicerías de la catedral de Beauvais, en las que se ve entre otros a Francus saludando a la hija del Rey de los Galos, con la que va a desposarse, y a Júpiter, acompañado por Hércules, aportando a la Galia el alfabeto de la civilización. Estas tapicerías, como Mâle ha probado, tienen su fuente en las *Illustrations* de Jean Lamaire[47]: éste pretendía imponer su autoridad en iconografía... «La historia verdadera de la casa troyana, escribía, no será ya en lo sucesivo pintada, representada ni patrocinada para ornamento de salas y cámaras reales, más que con arreglo a la narración presente, antigua y verdadera» (L. I. prol. 3-4. Cf. II, p. 144). En este terreno, el artista apenas es ya otra cosa que un instrumento dirigido por un cortesano erudito para halagar el orgullo de sus señores.

Más tarde, con Enrique II, la corte de Francia irá aún más lejos; en ella se representará muy seriamente la comedia del Olympo[48]: el arte, como la poesía, testificará la divinidad del soberano, de su mujer, de su favorita, y de sus íntimos.

En el castillo de Tanlay, que fue en el siglo XVI mansión de los Coligny Châtillon, un fresco[49] ejecutado por un discípulo del Primaticio representa a un grupo de personajes contemporáneos con los rasgos de dioses y diosas (v. fig. 11). La interpretación no ofrece dudas: el propio Ronsard nos la suministra, en un *Hymne* en el que canta precisamente los

---

[43] Las crónicas ilustradas ofrecerían, también en este caso, numerosos ejemplos complementarios. Citemos, entre los manuscritos franceses de la B. N., el cod. 301, *Los libros de las historias del comienzo del mundo;* y el cod. 6362, *Historia Universal* (v. figs. 7 y 8).

En las ediciones venecianas (a partir de 1486) del *Suplemento* de Jacobo de Bérgamo, un grabado bastante grosero reúne a los «diez inventores» de que habla el texto; las planchas de *La Gran Crónica de Nuremberg*, grabadas por Wolgemut y Pleydenwurf (1493), son interesantes por el mismo motivo.

[44] V. E. LEVI y E. GABRICI, *Lo Steri di Palermo a le sue pitture,* 1932; E. LEVI, *L'Epopea medioevale nelle pitture dello Steri di Palermo,* 1933.

[45] Ejemplos: B. N., cod. fr. 782, y 22.522 (ver fig. 9); Venecia, Marc., cod. fr. 17; Roma, Vatic., cod. Reg. 1505; Milán, Ambros., cod. H. 86 sup.; Ginebra, Bibl. Munic., cod. fr. 64 y 72; Leningrado, cod. F. v. XIV n. 3 (fr. 2), etc.

[46] En 1393, Felipe el Temerario había adquirido de un tapicero parisino dos piezas que representaban a Jasón conquistando el Toisón de Oro (GUIFFREY, *Tap. franc.*, p. 19). Quizás estas tapicerías sugirieron al Duque colocarse bajo la égida del valiente de Cólcida (cf. DOUTREPONT, *op. cit.*, p. 147). Felipe el Bueno encargó a Tournai, en 1449, ocho inmensas tapicerías que representaban la historia del Toisón de Oro (SOIL, *Tap. de Tournai,* pp. 24, 233-235, 374-375).

V. H. GÖBEL, *Wandteppiche,* 1928, II: *Die romanischen Länder,* vol. I, pp. 16, 107, 411, 414 y 552, nota 101.

[47] *El Arte religioso al final de la Edad Media,* pp. 342-346.

[48] V. BOURCIEZ, *Las Costumbres corteses y la literatura de corte bajo Enrique II,* 1886, cap. II: El nuevo Olimpo.

[49] Ch. OULMONT, *El Fresco de la Torre de la Liga en el castillo de Tanlay, Rev. de l'art,* 1933, II, pp. 183-184; y F. E. SCHNEEGANS, *A propósito de un fresco mitológico del siglo* XVI, *Humanismo y Renacimiento,* II, fasc. 4, oct.-dic. 1935, pp. 441-444.

elogios de los Coligny[50], y que debió servir de inspiración al artista. Júpiter es el rey Enrique II; Marte, el condestable de Montmorency; Témis, la duquesa de Ferrara; en cuanto a Mercurio,

C'est ce grand demi-dieu Cardinal de Lorraine...

[Es ese gran semi-dios, el Cardenal de Lorena...]

El mismo año en que Ronsard escribía estos versos, Léonard Limousin realizaba un plato esmaltado[51] que reproducía la Comida de los Dioses, de Rafael, pero en el que, de nuevo, el personaje de Júpiter lo desempeñaba el rey, mientras que Catalina de Médicis aparecía como Juno, y Diana de Poitiers como Diana[52].

Las fiestas, los ballets, las églogas dramáticas y la complicidad de todas las artes, mantienen en lo sucesivo esta apoteosis, que hallará su deslumbrante consagración en el siglo siguiente, en Versailles.

De este modo, al término de esta evolución, que nos ha llevado hasta el Renacimiento, encontramos el espíritu evemerista tan vivaz como nunca y bajo las dos formas esenciales que distinguíamos en su origen; se trata, bien de un tributo de gratitud y veneración hacia los grandes hombres, bien de un elogio hiperbólico a los poderosos de este mundo, a quienes se eleva al rango de los dioses.

---

[50] *Hymnes*, I, IV (1555). Cf. *El Templo de Monseñores el Condestable y los Chastillons*, donde Ana domina a Marte, Gaspar a Neptuno, etc.; e *Hymnes*, II, II, donde Odet de Châtillon aparece como Hércules.

[51] V. Bourciez, *op. cit.*, p. 197; el plato es descrito y reproducido en la *Rev. Archéol.*, 1885, pp. 311 y ss. Los personajes, en lugar de mostrarse totalmente «a la antigua», aparecen tocados con gorros empenachados.

[52] Recordemos a la célebre Diana de Anet, hoy en el Louvre; en el mismo castillo había un medallón de mármol (hoy en el museo de Cluny) que representaba a Catalina de Médicis como Juno. V. también los curiosos ejemplos reunidos por E. Wind, ***Studies in allegorical portraiture, Journal of the Warburg Institute***, I, 1937, pp. 138 y ss.

CAPÍTULO II

LA TRADICIÓN FÍSICA

Los astros son dioses. «Tribuenda est sideribus... divinitas»[1]. Esta opinión, en la época en que la formula Cicerón, está a punto de hacerse general. Para un romano o un alejandrino de entonces, las estrellas no son, como para nosotros, «cuerpos infinitamente lejanos que se mueven en el espacio siguiendo las leyes inflexibles de la mecánica, y cuya composición química es determinable». Son «divinidades»[2].

Todo espíritu que percibe, tras el movimiento de las esferas, una inteligencia ordenadora, se siente inclinado a situar la divinidad en el Cielo[3]. De ahí a considerar el Sol, la Luna y las Estrellas como divinos en sí mismos, no hay más que un paso. Una razón capital, entre otras, impulsó a los Griegos, y más tarde a los Romanos, a franquearlo: la nomenclatura mitológica de los astros. «Nomen, numen»: bastaba un nombre para prestar a cada uno de estos cuerpos luminosos y móviles una personalidad divina; pero la confusión se volvía fatal a partir del momento en que el nombre escogido era Hércules, o Marte, es decir, el de un dios cuya apariencia e historia eran conocidas. La imaginación mítica de los Griegos, que había creado a los dioses sobre la tierra, fácilmente volvía a encontrarlos en el cielo.

Sin embargo esta identificación de los dioses y los astros, que es completa al final de la era pagana, es el resultado de una complicada evolución. Para las constelaciones, como para los planetas, el proceso de «mitologización» ha sido gradual y bastante irregular[4].

Para las constelaciones, comenzó en la época homérica: Homero habla ya del «poderoso Orión»[5]. Pero por lo demás, a las estrellas y grupos de estrellas no se les designa aún más que con nombres de objetos o de animales, la Balanza, el Carnero, etc. Hacia el siglo V, un gran número de constelaciones se asocia así a mitos; en el siglo IV, el catálogo de Eudoxio de Cnido, científico por su espíritu pero mitológico por su vocabulario, y un siglo

[1] *De nat. deor.*, II, 15.

[2] CUMONT, *La Astrología y la magia en el paganismo romano, en Las Religiones orientales en el paganismo romano*, 4ª ed., 1929, cap. VII, p. 160.

[3] Ex. PLATÓN, *Leyes*, X, 899 b; y *Timeo*, 36 y ss.

[4] V. PANOFSKY-SAXL, *Classical myth, in mediaeval art. Metrop. Mus. Studies* V, 2, marzo 1933; CUMONT, *Los Nombres de los planetas y la astrología entre los Griegos. La Antigüedad clásica*, IV, I, Bruselas, 1935, pp. 5 y ss.

[5] σθένος Ὠρίωνος. *Il.* XVIII, 486.

más tarde, el poema de Aratos sobre las figuras del firmamento, favorecen aún más esta tendencia. El famoso globo Farnesio del Museo de Nápoles, que es la copia de un original griego probablemente contemporáneo de Aratos, nos muestra un cielo en parte invadido por los Dioses[6].

Eratóstenes (284-204), en sus *Catasterismos*, acaba y codifica esta evolución: en su obra, cada una de las constelaciones recibe una significación mitológica, y los propios signos del Zodíaco son vinculados a los héroes de la Fábula: el León, por ejemplo, es el de Nemea, que venció a Heraclés; el Toro es el que raptó a Europa... A partir de entonces, la astronomía y la mitología se confunden tan estrechamente que ya no se separan nunca: Higinio, el poeta de la época de Augusto, es astrónomo y mitógrafo a la vez.

Pero ya en ese momento, se produjo un fenómeno que habia de embrollar terriblemente esta mitología celeste: a las constelaciones griegas tradicionales se añadieron, o fueron por ellas sustituidas, constelaciones exóticas. En primer lugar, se deslizan entre los signos del Zodíaco treinta y seis genios egipcios, los «decanos»[7], cada uno de los cuales tiene su nombre y su figura (πρόσωπον) que le dan una personalidad concreta e independiente: también ellos son, a la vez, estrellas[8] y divinidades[9]. Pero otros signos extranjeros invaden la astronomía griega. Unos sabios habían redactado la lista de los «paranatelios», es decir, de las estrellas boreales y australes que se levantan al mismo tiempo que cada uno de los signos del Zodíaco; pues bien, en el repertorio de estas estrellas, establecido en el primer siglo de nuestra era por Teucros el Babilonio, se percibe que un elevadisimo número de los signos que las representan proviene asimismo de Egipto[10], o en algunos casos de Caldea o de Anatolia. En fin, la esfera griega (sphaera graecanica) tiene a partir de entonces como rival, o como parásita[11], una esfera bárbara (sphaera barbarica)[12] cuyos elementos mitológicos sobrevivirán y se entremezclarán, a través de los siglos, con los elementos clásicos.

Para los planetas, la cuestión es aún más compleja. Primitivamente los griegos no distinguían más que uno de ellos, Venus, Ἑωσφόρος ὁ Ἕσπερος en Homero. Más tarde aprendieron de los Babilonios a distinguir entre los cinco astros errantes y los que formaban las constelaciones; y, siguiendo siempre su ejemplo, consagraron cada uno de ellos a una divinidad: cada dios babilónico fue sustituido como señor de un planeta por un dios griego que presentaba con él alguna semejanza de carácter[13]. Quienes realizaron esta identificación fueron probablemente los Pitagóricos; tuvo lugar en el siglo V. No obstante, subraya M. Cumont, en la época de Platón los planetas en realidad *no tienen nombre:* los de los dioses vinculados a cada uno de ellos sólo les sirven de «apellido». Se dice ὁ (ἀστὴρ) τοῦ Κρόνου, etc.

Durante el período alejandrino, se produce una extraordinaria confusión en la onomástica planetaria; los planetas cambian de señor, y se asiste a una multiplicación de

[6] V. reprod. en THIELE, *Antike Himmelsbilder*, pl. II-VI.

[7] El término «decanos» viene de la división de los signos en tres partes, de 10 grados cada una, donde se aloja cada uno de estos genios. V. BOUCHÉ-LECLERQ, *La Astrología griega*, cap. VII, 2, especialmente pp. 221-222; y W. GUNDEL, *Dekane und Dekansterbilder*, Glückstadt, 1936.

[8] V. *Hermes Trismegistus, Asclepius*, cap. 19, ed. SCOTT, *Hermetica*, Oxford, 1924, I, p. 324; y GUNDEL, *op. cit.*, p. 344.

[9] Firmicus Maternus, que sigue en este punto la tradición egipcia, aún les llama Dioses, IV, 22, 2-3. Asimismo Celso: δαίμονες ἢ θεοί τινες αἰθέριοι.

[10] Pueden verse constelaciones egipcias bajo signos del Zodíaco en la esfera de Denderah, en el Louvre. Hay un labrador taurocéfalo, Isis llevando a Horus niño, etc.

[11] Ptolomeo es muy hostil a estas importaciones. V. BOUCHÉ-LECLERCQ, *op. cit.*, pp. 125, 215.

[12] Sobre el origen y el empleo de este término, v. CUMONT, art. *Zodiacus* en el Saglio-Pottier; F. BOLL, *Sphaera*, Leipzig, 1903; y HOUSMAN, ed. de los *Astronomica* de Manilius, V, pp. XL-XLIII, Londres, 1930.

[13] Diodoro de Sicilia, II, 30, 3.

las apelaciones que los designan: la patrona de nuestra Venus no es ya Afrodita, sino Hera; Marte ya no está sometido a Ares, sino a Heraklés. La diversidad de cultos en el imperio Seleúcida –uno de cuyos resultados había sido, como acabamos de constatar, poblar la esfera griega de asterismos bárbaros– embrolla también la terminología. Para los Egipcios, Marte-Heraklés se llama Horus el Rojo, y Júpiter es Osiris; en Frigia, el planeta Venus está consagrado a Cibeles, madre de los Dioses. Añadamos a ésto que los decanos egipcios se combinan con los planetas como se habían combinado con los signos del Zodíaco[14].

Los astrónomos griegos sienten entonces la necesidad de una nomenclatura fija, y –precedidos siempre, por lo demás, por sus colegas caldeos– inventan para cada uno de los planetas un nombre extraído simplemente de su aspecto físico: Στίλβων para Mercurio, Φαίνων para Saturno, etc. Esta nomenclatura puramente científica y «laica» está en uso durante el siglo III en Alejandría; Cicerón la menciona aún, en griego, en su *De Natura deorum;* y goza, naturalmente, del favor de los eruditos. Pero subsisten las antiguas denominaciones, y en el uso común se vulgarizan cada vez más. Incluso no se tarda –desde el final de la república– en ver aparecer en prosa, en lugar de Sidus (o Stella) Saturni, Jovis, etc., las abreviaturas Saturnus, Júpiter. Lo mismo ocurre en los países helénicos: la perífrasis ὁ (ἀστὴρ) τοῦ Κρόνου cede su lugar al simple sustantivo Κρόνος. Ahora bien, este cambio «no es sólo lingüístico, implica una modificación en la concepción religiosa de los planetas. Éstos no se miran ya como sometidos a ciertas divinidades que se considera dirigen su curso o que ejercen sobre ellos su protección... Los siete astros que se mueven periódicamente en el Zodíaco son en lo sucesivo *figuras a las que se incorpora la divinidad, y que desde entonces se identifican con ella*»[15].

Si buscamos ahora las grandes influencias que han favorecido esta fusión, a partir de entonces definitiva, de los astros y los dioses, encontramos en primer lugar la de Zenón y su escuela: siempre preocupados por conciliar la filosofía con el respeto a las antiguas creencias, los Estoicos habían llegado, de concesión en concesión, a reconocer bajo cada mito un sentido físico: *«Physica ratio non inelegans inclusa est in impias fabulas»*[16]. Este sistema introducido en Roma, al igual que el de Evémero, por Ennio, tuvo idéntico éxito: facilitó las cosas a muchos espíritus moderados que sólo pedían un pretexto para conservar la vieja religión: si los dioses no son más que símbolos para designar las potencias cósmicas, la mitología deja de aparecer como absurda e inmoral[17]. De hecho[18], esta interpretación sedicente racionalista legitimaba a ojos de la mayoría la divinidad de los cuerpos celestes, sugerida fatalmente, como hemos visto, por la nomenclatura astronómica.

Pero la influencia decisiva fue sin duda alguna la de las religiones orientales. Desde el día en que los cultos del Oriente –especialmente el culto persa al Sol y el culto babilónico a los planetas– se difundieron en el mundo greco-romano, la creencia en los dioses siderales no fue sólo confirmada[19]: adquirió una intensidad religiosa extraordinaria. Para los Caldeos, en efecto, los astros son los dioses por excelencia, que regulan el destino de los hombres y de los imperios. La difusión de la astrología en el ocaso del mundo antiguo ha

---

[14] V. BOUCHÉ-LECLERQ, *op. cit.*, pp. 224-228. Cf. el planisferio Bianchini en el Louvre.
[15] CUMONT, *op. cit.*, p. 35.
[16] CICERÓN, *De nat. deor.*, II, 24. V. BOISSIER, *La Religión romana*, II, cap. VII.
[17] V. la opinión de Varron en SAN AGUSTÍN, *De Civ. Dei*, VII, 6.
[18] Como observa Gilbert MURRAY, *Five Stages in Greek Religion*, p. 129.
[19] CUMONT (art. cit.) señala que el panteísmo materialista del Pórtico se confunde con el de los Caldeos.

sido objeto de trabajos tan conocidos que no es preciso aquí insistir en ello[20]. Su síntoma más llamativo es la adopción de la semana planetaria, que se extiende a partir de Augusto, y que ha sobrevivido hasta nosotros.

Señalemos únicamente que durante los últimos siglos del paganismo, la divinidad de los astros se afirma de modo decidido. Las estrellas están vivas: tienen un rostro, un sexo, un carácter, que su solo nombre evoca; son seres poderosos y temibles, a los que se implora y se interroga ansiosamente, pues son los inspiradores de todas las acciones humanas; gobiernan su vida; detentan los secretos de su fortuna y de su fin. Benevolentes o funestos, el azar de sus movimientos, de sus encuentros y sus querellas, determina la suerte de los pueblos y de los individuos. Para ganarse a estos peligrosos señores, todos —desde el Emperador hasta el lacayo de circo— recurren al arte de los adivinos caldeos, corporación tan indispensable como mal afamada. Esos charlatanes se jactan de hacer descender del cielo el espíritu de una estrella, de volverlo favorable en esta vida, y en la vida futura. Por todas partes circulan amuletos y talismanes; cada vez en mayor medida —así, por ejemplo, entre los neoplatónicos del siglo III— la obsesión de lo divino y de lo demoníaco se mezcla con la idea de ley natural y de fuerza mecánica; la ciencia se inclina ante la superstición y la magia: o cuando menos, ambas se confunden inextricablemente.

Señalemos por otra parte que esta «absorción» por los astros de los dioses de la mitología, cuyo proceso hemos esbozado, dio como resultado último el asegurar su supervivencia: fue para ellos, si cabe decirlo, una suerte inesperada; pues en fin, la vieja mitología estaba desde hacía mucho tiempo en bancarrota, y los Olímpicos no eran ya más que fantasmas, mas he aquí que se les ofrece un abrigo providencial: «Los grandes dioses hallan en los planetas un refugio honorable»; los semi-dioses y los héroes ascienden a poblar el cielo de catasterismos[21]. De este modo, destronados en la tierra, o a punto de estarlo, siguen siendo los señores de las esferas celestes; y los hombres no dejarán de invocarles, ni de temerles[22].

Tal es la situación que ante si encuentra el cristianismo. Intolerante frente a todos los cultos paganos, era de esperar que se mostrara particularmente hostil a su forma más reciente y más viva, la creencia en las poderosas divinidades estelares y en su rey, Helios.

Desde el principio, en efecto, se declara esta hostilidad. San Pablo[23] reprocha severamente a los Gálatas que continúen designando los días, los meses, las épocas del año, con el nombre de Dioses débiles y miserables. Más tarde —y repitiendo, por lo demás, a Filón de Alejandría[24]—, los apologistas explicarán que es un crimen deificar el mundo físico y adorar la creación en lugar del creador. Lo que sobre todo se les antoja impío, y peligroso para la moral, es que la creencia en la omnipotencia de los astros implica la negación de toda libertad humana y conduce a un fatalismo desalentador[25]. Parece por consiguiente, a primera vista, que los cristianos tuvieran sobradas razones para abominar de la astrología

---

[20] V. en part. CUMONT, *Las Religiones orientales en el paganismo romano*, cap. VII; BOLL-BEZOLD, *Sternglaube und Sterndeutung*, cap. II (ed. 1931).

[21] BOUCHÉ-LECLERQ, *op. cit.*, cap. 604. Quizá sea mediante un fenómeno análogo como los animales-totems de las religiones primitivas se «refugiaron» antaño en el Zodíaco (Cumont).

[22] La astrología, por otra parte, se dedica a crear una multitud de dioses nuevos, algunos de los cuales son singularmente abstractos; el propio Cielo, el Tiempo, los Años, los Meses, las Estaciones, etc. Ya los Estoicos habían «divinizado» los elementos.

[23] *Ad Galat.*, IV, 9, 10.

[24] V. por ej. LACTANCIO, *De Div. Inst.*, P. L. VI, col. 277, 281 y ss.

[25] SAN AGUSTÍN, *Civ. Dei*, V, 1-7.

pagana, y combatirla. De hecho, ocurre de muy distinta manera. Y es que, para empezar, el propio cristianismo encierra elementos astrológicos[26]: demasiadas dosis de religiones helenísticas y orientales, de filosofía y de ciencia, estaban entrelazadas en sus raíces como para que pudiera liberarse por completo de ellas. De tal modo que no sólo subsisten las apelaciones mitológicas de los días de la semana, a pesar de algunas protestas y de tímidas tentativas para sustituirlas por una terminología cristiana[27], sino que la propia Iglesia romana oficial, a mediados del siglo IV, fija como día de nacimiento de Cristo el 25 de diciembre, fecha que en las creencias paganas era el día de nacimiento del Sol, porque a partir de esa fecha un nuevo sol comienza su curso de un año[28]. Aureliano, antaño, había hecho de ese astro un dios del Imperio: el primero de los Emperadores cristianos tendrá sobre una columna de pórfido, en Constantinopla, su propia efigie a imagen del dios Sol[29].

Así pues, entre los cristianos, la astrología conserva sus partidarios y sus fieles; sus propios adversarios le hacen importantes concesiones. Tertuliano, no sin dificultades, admite que la astrología fue verídica hasta el nacimiento de Cristo; pero en la actualidad, dice, ya no se pueden obtener predicciones de Saturno, de Marte, ni de todos esos dioses «muertos»[30]. La mayor parte de los devotos son de la opinión de Orígenes: apoyándose en textos de la Escritura, mantienen su fe en el poder de los astros; únicamente limitan tal poder. Los astros, piensan, no pueden desplegar su acción en contra de la voluntad de Dios; carecen de autorización para coaccionar al hombre al pecado. Pero tienen siempre el valor de un *signo,* mediante el cual la Divinidad anuncia sus designios, bienhechores o amenazantes[31]. Lactancio y San Agustín[32] tampoco ponen en duda la influencia de los astros; pero creen que la libre voluntad del hombre y la gracia de Dios pueden vencerla. En fin, «como según la doctrina de la predestinación, la salvación y la condenación del hombre dependen únicamente de la eterna predestinación de Dios, muchos no ven en la coacción de las estrellas –coacción inevitable, y que determina también la vida moral– más que otra expresión de esa doctrina; al menos, la omnipotencia de Dios *manifiesta* así al hombre, por intermedio de las estrellas, sus inmutables decretos»[33].

Por otra parte, incluso cuando interpretan así la astrología –y hasta cuando la condenan– los apologistas y los Padres conservan intacta su raíz profunda: la creencia en los demonios. La existencia de los ángeles malos es para todos ellos, como para la Iglesia, un artículo de fe; pero junto a estos demonios bíblicos, confunden en una misma turba de

---

[26] La estrella de los Magos, el Sol oscureciéndose a la muerte de Jesús, la estrella de la mañana prometida a los fieles por el Apocalipsis, etc. Sobre estas supervivencias, v. BOLL-BEZOLD, *Sternglaube und Sterndeutung,* pp. 29-31.

[27] La Iglesia, en la liturgia latina, había adoptado nuevas designaciones: *feria prima, feria secunda*... que pueden verse en Tertuliano; pero ni los doctos ni el pueblo las acogieron. Un bizantino desconocido (*Catal. Cod. Astrol.* IV, p. 99) propone para el viernes ἡ ἡμ. τῆς Θεοτόκου, para el jueves ἡ ἡμ. τῶν Ἀποστόλων. Isidoro (*Etym.,* P. L. LXXXII, col. 181) y Beda (*De Temporibus,* P. L. XC, col. 281) protestarán también contra las denominaciones mitológicas.

[28] La fórmula Φῶς αὔξει, empleada el 25 de diciembre en la liturgia pagana, como lo atestigua un calendario griego, pasó, como se sabe, al oficio de Navidad *(Lux crescit).* V. BOLL-BEZOLD, *op. cit.,* p. 107; y F. J. DÖLGER, *Sol Salutis,* Münster, 1925.

[29] Es cierto que borraba esta efigie de sus monedas, pero al mismo tiempo encargaba a un astrólogo el horóscopo de su capital.

[30] *Stellas Christi, non Saturni et Martis, et cujusque ex eodem ordine mortuorum observat et praedicat. At enim scientia ista usque ad Evangelium fuit concessa, ut Christo edito nemo exinde nativitate alicuius de caelo interpretetur* (*De idol.,* cap. IX)

[31] Orígenes niega a los hombres la inteligencia exacta de esos signos celestes; según él, sólo los ángeles y los espíritus bienaventurados pueden descifrarlos.

[32] LACTANCIO: *De Divin. Instit.,* P. L. VI, col. 336 y ss. SAN AGUSTÍN: *De Civ. Dei,* V, 7.

[33] BOLL-BEZOLD, *op. cit.,* p. 32. V. un estudio de conjunto sobre San Agustín y la astrología en L. THORNDIKE, *A History of magic and experimental science during the first thirteen centuries of our era,* 1923, vol. I, libro 2, cap. XXII: Agustine on Magic and Astrology.

espíritus maléficos a los dioses de la fábula pagana[34]. «Δαιμονίοις καὶ οὐ θεῷ θύουσιν» («hacen sacrificios a los demonios y no a Dios»), decía san Pablo hablando de los gentiles[35]; y durante siglos aún, los predicadores recorrerán los campos cazando «los demonios Júpiter, Mercurio», etc., refugiados en ellos[36]. Pues bien, habitualmente la actuación de los demonios se realiza a través de los astros y la astrología. En otros tiempos, y con objeto de tentarles y perderles, enseñaron a los hombres la adivinación mediante las estrellas[37]. En el presente, difundidos en el aire, *aeria animalia,* dice san Agustín[38], se sirven de los cuerpos celestes para ejercer su funesta dominación. A partir de ahí, es vano el anatema que el propio Agustín lanza contra *«mathematicorum fallaces divinationes et impia deliramenta»*[39] («las falaces adivinaciones e impías divagaciones de los matemáticos») puesto que por otra parte afirma la realidad corporal de las aciagas potencias del cielo: sobre este punto, el gran obispo está de acuerdo con el «mago» Apuleyo[40] —salvo en que Apuleyo admite demonios benéficos—. Y su polémica, que aspira a arruinar la astrología como religión, acaba en ocasiones por restaurarla y confirmarla.

Hay finalmente una razón muy importante por la que la astrología no había de dejarse extirpar fácilmente, y es que se presentaba como uno de los elementos integrantes y esenciales de la cultura. Como hemos visto, al final del mundo pagano se hallaba íntimamente mezclada a la ciencia; tan bien mezclada que dominaba de hecho todas las ciencias naturales; no sólo la astronomía había caído bajo su dependencia, sino también la mineralogía, la botánica, la zoología, la psicología, la medicina[41]. Echando una ojeada al cuadro de la página siguiente que reproduce el sistema de un astrólogo del siglo II de nuestra era, Antíoco de Atenas, se observará que todos los seres físicos estaban vinculados al Zodíaco; en consecuencia, era muy fácil vincularlos también a los planetas, por intermedio de las «cualidades fundamentales» de éstos: Marte, en efecto, es *caliente* y *seco;* Júpiter y Venus, *calientes-húmedos,* etc. Del mismo modo, se hacía corresponder a los planetas con los elementos: Fuego = Marte; Aire = Júpiter; Agua = Mercurio y la Luna...

En la medida en que la comunidad cristiana se abría a la cultura profana, no podía prescindir de la astrología; y había un doble motivo que impulsaba a los Padres de la Iglesia a introducir todos esos estudios en la educación cristiana: en primer lugar, la preocupación de los cristianos por no ser inferiores a los laicos; a continuación, la necesidad de comprender bien su propia religión. Pues, como san Agustín reconoce, para leer la Escritura y para adquirir la ciencia de las cosas divinas, es preciso conocer la historia natural y la astronomía[42].

[34] Por lo demás, en el Antiguo Testamento, *Salmo* 95, 5, puede leerse: «Omnes dii gentium daemonia». Sobre esta cuestión, los doctores de los primeros siglos no están de acuerdo en todos los puntos. Consultar el Diccionario de Teología Católica, artículo *Demonios.* Ver especialmente TERTULIANO, *Apologet.,* 22, 24.

[35] *Ad Corinth.,* X, 20. También aquí el vocabulario favorecía la confusión, puesto que los griegos conocían unos δαίμονες.

[36] Eso es lo que hará, por ejemplo, san Martín. V. SULPICIO SEVERO, *Dial.,* II, 13. Un recurso de los dioses perseguidos es transformarse en Santos populares. V. BOISSIER, *El Final del paganismo,* II, p. 67; SANTYVES, *Ensayos de mitología cristiana, Los Santos, sucesores de los Dioses,* París, 1907.

[37] Según la tradición mitológica que hemos estudiado en el capítulo precedente los inventores de la astrología eran en efecto dioses.

[38] *De Genesi,* III, 10, 4-5.

[39] *Confess.,* VII, 9.

[40] Cuya doctrina expone ampliamente, *De Civ. Dei,* I, 9.

[41] Sobre la solidaridad universal, v. BOUCHÉ-LECLERCQ, *La Astrología griega,* pp. 73-77, y todo el capítulo X: Propiedades y patronazgos terrestres de los astros. El esquema de Antíoco está sacado de BOLL-BEZOLD, *op. cit.,* p. 54. Ver *Catal. Cod. astr.,* IV, 83, 16 y ss.

[42] *De doctrina christiana,* II, 29 (P. L. XXXIV, 57). V. H. I. MARROU, *San Agustín y el final de la cultura antigua,* París, 1938.

Signos del Zodíaco	*Estaciones*	*Etapas de la vida*	*Elementos*	*Vientos*
ARIES TAURO GÉMINIS	Primavera	Infancia	Aire	Sur
CÁNCER LEO VIRGO	Verano	Juventud	Fuego	Este
LIBRA ESCORPIÓN SAGITARIO	Otoño	Madurez	Tierra	Norte
CAPRICORNIO ACUARIO PISCIS	Invierno	Vejez	Agua	Oeste

Cualidades fundamentales	*Estados de los cuerpos*	*Humores*	*Temperamentos*	*Colores*
Caliente-Húmedo	Liquido	Sangre	Sanguíneo	Rojo
Caliente-Seco	Sutil (gaseoso)	Bilis	Bilioso	Amarillo
Frío-Seco	Denso	Bilis negra	Melancólico	Negro
Frío-Húmedo	Sólido	Linfa	Flemático	Blanco

Esta teoría podía inquietar a los espíritus escrupulosos. Para tranquilizarles, y para justificar los estudios profanos, los Padres invocaban —muy a propósito— un episodio bíblico: «El pueblo hebreo, al salir de Egipto, llevó consigo los jarrones de oro y plata de sus enemigos; el cristianismo hará lo mismo»[43]. Amparándose en esta sentencia, repetida con frecuencia, la ciencia antigua va a pasar a la Edad Media[44].

Pero con ella pasarán también un montón de elementos religiosos, clásicos o bárbaros, que sobrevivirán con frecuencia a las vicisitudes de la propia ciencia, a sus eclipses y sus naufragios.

Así las cosas, la polémica cristiana de los primeros siglos en torno a la astrología en modo alguno conduce, como hubiera podido creerse, a su revocación pura y simple; la Iglesia llega a conciliarse con ella, incluso a apoyarse en ella.

Lo mismo ocurrirá durante la Edad Media[45], y es fácilmente explicable. En primer lugar subsiste el fermento primitivo de la astrología —el temor a los demonios—. La Iglesia, recordémoslo, no expulsó a las antiguas divinidades; únicamente las degradó, poniéndolas a la altura de los espíritus maléficos. Bajo esa forma, continúan inspirando un pavor supersticioso; sin duda, tal sentimiento se ve a partir de entonces calmado, refrenado por la fe en la omnipotencia de un Dios supremo cuya voluntad somete las fuerzas adversas: Dios puede salvar al hombre de los demonios, pero éstos están siempre presentes, vivos y temibles. Según la Leyenda Áurea, en la época en que san Benito predicaba a los habitantes del monte Casino para apartarles de la idolatría, transformó un templo de Apolo en oratorio en honor de san Juan. Pero el dios, lleno de rabia, acudía a atormentarle bajo la forma de un monstruo negro, de ojos llameantes[46].

Si la imaginación popular permanece hechizada por el miedo a los demonios, la concepción astrológica de la causalidad sigue dominando los espíritus; ni siquiera los más grandes repudian nunca por completo esta actitud mental. Sienten que la omnipotencia de los astros amenaza la libertad humana; pero también ellos, como los apologistas y como los Padres, se conforman con limitar ese poder: no lo niegan[47]. Santo Tomás de Aquino admite que las estrellas determinan, al menos físicamente, los caracteres individuales; y como la mayor parte de los hombres se deja llevar por sus pasiones, es decir, por sus apetitos físicos, son en realidad las estrellas las que les arrastran al pecado: *Plures hominun sequuntur passiones, quae sunt motus sensitivi appetitus, ad quos cooperari possunt corpora coelestia...*[48]. Y Dante sigue fielmente en este punto las huellas de su maestro. Aún afirmando el libre arbitrio[49], reconoce la influencia de las fuerzas cósmicas sobre las almas:

> *Lo cielo i vostri movimenti inizia...*[50]
> [El cielo inicia vuestros movimientos...]

[43] *Ibid.*, II, 40. Mediante otra alegoría, igualmente extraída de la Biblia, muestran también la necesidad de «purificar» estos estudios. V. SAN JERÓNIMO, *Epist.*, 70.

[44] V. ROGER, *Las Cartas clásicas de Ausonio a Alcuino*, cap. IV, 1.

[45] V. Th. O. WEDEL, *The mediaeval attitude towards astrology, particularly in Englad. Yale Studies in English*, LX, 1920; consultar THORNDIKE, *op. cit.*, vol. I, libro 3; vol. II, libros 4 y 5.

[46] JACOPO DA VORAGINE, *Leggenda aurea*, ed. Levasti, Florencia, 1924-1926, vol. I, p. 407.

[47] Pedro Abelardo y Hugo de San Víctor rechazan las predicciones astrológicas *como sugestiones diabólicas;* pero admiten la astrología «natural», es decir el influjo de los planetas en la temperatura y en el cuerpo humano. V. THORNDIKE, vol. II, *op. cit.*, pp. 5-7, 11-13.

[48] *Summa*, I, 115,4.

[49] Lume v'è dato a bene ed a malizia.
E libero voler... (*Purg.*, XVI, 75-76).

[50] *Ibid.*, 73.

«Astra inclinant, non necessitant» («Los astros inclinan, no obligan»); con esta reserva, la astrología sigue siendo el fundamento de la cultura profana, y el principio de todas las ciencias, «el fin de toda cofradía clerical».

Todo remite a los astros, y su acción se ejerce en todas partes. La Antigüedad en su ocaso había establecido, como hemos visto, un sistema de correspondencias en el que los planetas y los signos del Zodiaco servían de base a la clasificación de los elementos, de las estaciones, de los humores. El espíritu enciclopédico de la Edad Media no se limita a difundir esta tradición, a representar a su vez mediante esquemas más o menos ingeniosos las relaciones numéricas entre los componentes del *Mundus*, del *Annus*, del *Homo*[51]. Preocupada por reducirlo todo a la unidad, por constituir una *scientia universalis*, la escolástica desarrolla más aún esas tablas de concordancias, apoyándose en analogías cada vez más especiosas. Por ejemplo, Alejandro Neckam codifica, en su *De natura rerum*[52], la relación entre los planetas y las virtudes, establecida desde el siglo IX; y en el *Convivio*[53] Dante establece un paralelismo entre esos mismos planetas y las Siete Artes liberales: *Alli sette primi (cieli) rispondono la sette scienze del Trivio e del Quadrivio...* La Gramática corresponde a la esfera de la Luna, la Dialéctica a la de Mercurio, etc. Nos presenta así un sistema completo del saber que se corresponde, punto por punto, con el sistema astrológico.

Pero estas relaciones implican influencias: síntesis del mundo, el hombre se halla bajo la dependencia de fuerzas cósmicas que se combinan en él como en el universo. La teoría del Macrocosmos y del Microcosmos, heredada del neo-platonismo, transmitida al pensamiento medieval por medio de Boecio y desarrollada por Bernard Silvestre en un famoso tratado[54], halla en la medicina una de sus más curiosas aplicaciones. Para conocer la suerte de un enfermo, si no para curarle, se siguen utilizando extrañas máquinas de calcular que se basan en datos astrológicos, tal como, por ejemplo, «la esfera de Petosiris», inventada, según Boll, en el siglo I de nuestra era[55]. Para atenderle, es preciso recordar que según el principio griego de la melothesia[56], su anatomía y su fisiología están regidas por los astros: cada signo del Zodiaco gobierna una parte del cuerpo; cada planeta reina sobre un órgano. Un cirujano no podrá operar un miembro enfermo si la Luna se halla en el signo del Zodiaco del que depende ese miembro; de hacerlo, la humedad del planeta determinaría inmediatamente las más graves complicaciones[57].

Se aprecia hasta qué punto la astrología ha penetrado la ciencia, teórica y práctica; y todas estas nociones no permanecen confinadas en el círculo de los clérigos. Las encontramos vulgarizadas desde el siglo XIII en las Enciclopedias populares, a la espera de estarlo, durante el XIV, en los libros de horas y los calendarios[58].

Por supuesto, con la doctrina astrológica sobrevive la nomenclatura mitológica. Se hicieron sin embargo tímidas tentativas para borrar al menos los nombres paganos de los signos; ya hemos hablado del intento de cristianizar la semana planetaria (cf. *supra*, p. 45); así mismo, durante los primeros siglos cristianos, hubo «astroteósofos» que quisieron

---

[51] V. WICKERSHEIMER, *Figuras medico-astrológicas de los siglos IX, X y XI*, *Jano*, 1914.

[52] *De nat. rer.*, I, cap. 7, ed. WRIGHT: *Jupiter intellectus, Sol fortitudinis, Mars consilii*, etc.

[53] II, 14. Asimismo, en el pasado, los Pitagóricos alojaban a las Musas en las esferas planetarias. V. BOUCHÉ-LECLERCQ, *La Astrología griega*, p. 324. Estas correspondencias se hallan de nuevo en Marziano Capella, I, 28.

[54] *De mundi universitate libri duo sive megacosmus et microcosmus.*

[55] WICKERSHEIMER, *op. cit.*

[56] La melothesia es el reparto en el cuerpo de los influjos astrales. Hay una melothesia zodiacal y una melothesia planetaria. V. BOUCHÉ-LECLERCQ, *La Astrología griega*, pp. 318-325.

[57] V. K. SUDHOFF, *Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter*, Stud. z. Gesch. d. Medizin, Heft 10 (1914). Texto del Codex Sloane 2320, fol. 20... *Prohibitum est ne aliquis faciet (sic) incisionem... in nullo membro, dum luna est in signo illud regente.*

[58] V. LANGLOIS, *El Conocimiento de la naturaleza y del mundo*, pp. 225 y 300.

transformar a Cefeo en Adán, a Casiopea en Eva, y a Perseo en Logos[59] y los Priscilianistas reemplazaron los signos del Zodíaco por los doce patriarcas[60]. En la época carolingia, un cierto «Hirenicus» intenta a su vez, en un poema sobre el Zodiaco, acomodar los signos a la simbólica cristiana; substituye, por ejemplo, el carnero por el cordero[61]. En el siglo IX, en un manuscrito que se halla actualmente en los archivos eclesiásticos de Saint-Gall[62], Cáncer se ha convertido en Abraham, el Capricornio en Job, el León en Daniel... Pero estas tentativas son vanas; y el astrónomo Guillaume de Conches proclama por el contrario la legitimidad de la mitología estelar —y la necesidad de conocer tal mitología—. «Algunos autores, dice, han hablado de los astros en términos míticos *(mythice):* así Nemrod, Higinio, Aratos, cuando relatan que el Toro con el que Júpiter había raptado a Europa fue transformado en signo del Zodíaco, y cuando hacen relatos análogos a propósito de los demás signos. Esta manera de tratar las cosas celestes es legítima; sin ella, no sabríamos ni en qué parte del cielo se halla tal signo, ni cuantas estrellas contiene, ni cómo están dispuestas»[63].

Para la evolución de la astrología en la Edad Media, es esencial distinguir dos grandes períodos. Hasta el siglo XII, los clérigos occidentales sólo poseen como fuentes eruditas el Comentario *in Somnium Scipionis* de Macrobio, Firmicus Maternus, los comentadores latinos del *Timeo* de Platón, y las cortas exposiciones que se hallan en Isidoro y Beda[64]. Durante este período, el foco de la astrología es Bizancio, donde tras las tinieblas del siglo VII reapareció ésta de la mano de la astronomía: a pesar de las protestas y aisladas resistencias por parte de los hombres de Iglesia, brillará con un esplendor cada vez más vivo hasta la caída de Imperio de Oriente; y al interés que suscita le debemos una gran parte de los manuscritos copiados por los Bizantinos, y que nos han conservado el tesoro científico de la Antigüedad[65].

Pero por su parte los Árabes habían recogido ese tesoro; habían heredado la física y las ciencias naturales de Aristóteles, del Almagesto y del Tetrabiblos de Ptolomeo; y esta herencia, que fructificó entre las manos de Abû-Masar y de los Al-Kabisi, la van a transmitir a Occidente. Gracias a las Cruzadas y a la penetración de la filosofía y de la ciencia árabes en Sicilia y en España, Europa va a conocer a la vez los textos griegos y los comen-

[59] V. HIPPOLYTOS, *Refutatio*, VI, 46-50.

[60] V. GUNDEL, *Sterne und Sternbilder*, p. 77

[61] M. G. Poet. lat. 4, 693 f. V. R. SALOMON, *Opicinus de Canistris*, The Warburg Institute, 1936, p. 120

[62] SALOMON, *loc. cit.* Ver también *Li cumpoz Philipe de Thaun*, ed. Mall, Estrasburgo, 1875, donde se puede ver una interhretación cristiana del Zodiaco:

«Li multuns signefie
Le fil Sainte Marie
E li tors signifie
Le fil Sainte Marie...»

En el siglo XV, Lorenzo Bonincontri reconocerá en la Hydra:

«Ille malus serpens, qui compulit Evam
In laqueos vitae perfragilesque vices.»
(Dier. solemn. Christ. relig., I, 10, 11-12)

En el siglo XVII habrá tentativas de «cristianización» del cielo. V. el Atlas de Julius Schiller: *«Coelum stellatum christianum»* (1627).

[63] Como el *De Philosophia mundi* de G. DE CONCHES ha sido falsamente atribuido bien a Beda, bien a Honorius de Autun, bien a Guillermo de Hirschau, hay que buscar el texto latino en la P. L., sea XC col. 1127-1178, *Bedae opera*, tomo I, libro II, sea CLXXII, col. 39-102 *Hon. Aug. opera* (II, V, *quot modis auctoritas loquatur de superioribus*).

[64] V. BOLL-BEZOLD, *op. cit.*, p. 110 y Apéndice, pp. 183-187: Die lateinische Astrologie des Mittelalters. THORNDIKE, *op. cit.*, I, pp. 690-691, es de distinta opinión.

[65] Sobre la fortuna de la astrología en Bizancio, v. BOLL-BEZOLD, *op. cit.*, 32-33.

tarios árabes, en traducciones latinas generalmente realizadas por Judíos[66]. El resultado será un aumento extraordinario del prestigio de la astrología, que entre los siglos XII y XIV conoce un favor hasta entonces inusitado.

Son los tiempos en que los más grandes príncipes se aferran a los astrólogos como consejeros; así Federico II Hohenstaufen y Alfonso X el Sabio, en el siglo XIII; así, en el XIV, Carlos V de Francia. En Italia, la vida de las ciudades, de los condottieri, de los prelados, es dirigida por astrólogos[67].

Se les interroga con ansiedad, como antaño los Romanos del Imperio interrogaban a los «Caldeos»; y es que, robustecida por su nueva autoridad, la astrología asusta más. Los Árabes por otra parte habían desarrollado uno de sus aspectos más amenazadores, la teoría de la conjunción de los planetas: la reunión de tres planetas superiores —Saturno, Marte y Júpiter— en la misma constelación debía ocasionar la enfermedad, la guerra, el hambre y la revolución religiosa. El nacimiento de Mahoma, antaño, había coincidido con una de estas conjunciones; y la peste negra de 1348 confirmó ese terrible presagio[68]. El mundo siente que la inexorable fatalidad de los cielos se abate más pesadamente sobre él.

Timor fecit deos: al mismo tiempo se despertó el temor a los demonios. En esas amenazas suspendidas sobre sus cabezas, los hombres sienten de nuevo presencias maléficas y buscan junto a los brujos los medios de escapar a ellas o de volverlas favorables. Tenemos la suerte de poseer un documento capital, que arroja una viva luz sobre esta recrudescencia de lo «demoníaco» en la astrología, y sobre el estado espiritual que engendra: se trata de un manual de magia, compuesto en árabe en el siglo X con materiales orientales y helenísticos, traducido al español en la corte del rey Alfonso X y muy difundido al final de la Edad Media: se conocen una veintena de manuscritos latinos[69].

Este manual, titulado *«Ghâya»* en árabe y *«Picatrix»* en latín (probable deformación de «Hipócrates») se presenta abiertamente como un tratado de magia práctica y se basa en la ciencia de las estrellas: en efecto, el fin que se pretende es conciliar «los espíritus» y poder utilizar su poder; ahora bien, para *Picatrix* los espíritus y los planetas están estrechamente asociados, cuando no confundidos. «Es preciso pues *suplicar* a los planetas, a fin de realizar operaciones mágicas con su ayuda, absolutamente igual que si fueran demonios»[70].

Existe para ello un ritual determinado. *Picatrix* lo fija todo: los lugares y las horas propicias, la actitud y los gestos del suplicante, indica también en qué términos hay que implorar a las estrellas. Esta es, por ejemplo, la fórmula de una súplica a Saturno: «¡Oh señor

[66] Hubo también traducciones directas del griego. V. HASKINS, *The Renaissance of the twelfth century*, cap. IX. The translators from Greek and Arabic. Consultar: G. SARTON, *Introduction to the History of Science*, t. I (1927), especialmente cap. XXVIII a XXIV (Bibliografía muy detallada).

[67] El astrólogo de Federico II es ese famoso Michel Scot, al que Dante coloca en la sima de los adivinos y los brujos (*Inf.*, XX, 116-117). El padre de Cristina de Pisa, Tomás, era astrólogo titular de Carlos V. Véase CH. JOURDAIN, *Nicolás Oresme y los astrólogos de la corte de Carlos V. Rev. quest. hist.*, tomo XVIII, 1875, pp. 136-159.

V. un excelente retrato del astrólogo del Renacimiento en SOLDATI, *La Poesia astrologica nel quattrocento*, Florencia, 1906, pp. 107-118. Soldati distingue entre el filósofo —el matemático— y el vulgar adivino. De hecho, con frecuencia confluyen en una sola persona.

[68] V. BOLL-BEZOLD, *op. cit.*, p. 34.

[69] El texto árabe de *«Picatrix»* se publicó por vez primera por la Biblioteca Warburg en 1927. Una traducción alemana apareció en 1962. Una edición crítica establecida sobre la base de los diferentes manuscritos latinos está en preparación. Debo a la amabilidad del Dr. Jaffé, que la prepara, varias indicaciones preciosas. En cuanto a estudios sobre *Picatrix*, v. THORNDIKE, *History of magic and experimental science*, vol. II, cap. LXVI; y Hellmut RITTER: *Picatrix, ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie. Vorträge d. Bibl. Warburg*, 1923, pp. 94-124, especialmente p. 113: Nachleben antiker Götter als Sterndämonen.

[70] THORNDIKE, *op. cit.*, II, p. 820.

cuyo nombre es sublime y cuyo poder es inmenso, señor supremo, oh señor Saturno, tú, el Frío, el Estéril, el Sombrío y el Pernicioso; tú cuya vida es sincera y cuya palabra es verdadera, tú el Sabio, el Solitario, el Impenetrable; tú que cumples tus promesas; tú que eres débil y cansado, tú que estás más inquieto que nadie, tú que no conoces ni placer ni alegría; astuto anciano que conoces todos los artificios, tú que eres engañador, sabio y sensato, que concedes la prosperidad o la ruina, y que vuelves a los hombres felices o desgraciados! Yo te conjuro, oh Padre Supremo, por tu gran benevolencia y tu generosa bondad, haz por mí esto o aquello...»

En esta oración puramente pagana se vuelve a encontrar, como observa Saxl[71], el mismo acento y los mismos términos que en una súplica astrológica griega, dirigida a Kronos. Y es que evidentemente las fuentes del *Picatrix* son en gran parte helenísticas[72]. Pero, ¿no es asombroso pensar que, en adelante, la Europa cristiana va a ver cómo se elevan al cielo semejantes invocaciones?

Veamos ahora qué «material» emplea el mago con objeto de coaccionar a las divinidades astrales para que le presten su asistencia. Un ingrediente esencial son las imágenes mismas de estas divinidades. Grabadas —preferentemente sobre gemas— según el aspecto del cielo, en un momento en que las constelaciones son particularmente favorables, se supone que reciben al máximo las influencias celestes, y que las «almacenan», si cabe decirlo así, para su futuro uso. *Picatrix* ofrece así la descripción de una cincuentena de imágenes de estrellas fijas, de planetas, de signos del Zodíaco, cuya eficacia garantiza. Para asegurarse, por ejemplo, el favor de Júpiter, conviene grabar, sobre una piedra blanca, la figura de un personaje coronado, sentado en un trono, y que levanta la mano (ver figura 12, sacada del Lapidario de Alfonso X); cada uno de los cuatro pies del trono reposa sobre el cuello de un hombre alado. ¿Quién es este personaje? Es el Zeus de Olimpia en persona tal como es descrito por Pausanias: «Sentado sobre un trono de oro y marfil, con una corona en la cabeza, un cetro en la mano izquierda; en cada pie del trono se halla una victoria», etc.[73] Si nos queremos acarrear la benevolencia de Marte, nos hará falta una piedra en la que esté grabado «un joven desnudo, que tiene la mano izquierda sobre el pecho; su otra mano está colocada sobre el cuello de la joven y la mira a los ojos». Se habrá reconocido el grupo clásico de Marte y Venus[74]. Pero otras imágenes son más desconcertantes. Tales como un Saturno bárbaro: «La forma de Saturno, según la opinión del sabio Picatrix, es la de un hombre sentado en un trono, que tiene una cabeza de cuervo y patas de camello»; en otro lugar encontramos a Júpiter con cabeza de león y patas de gallo. Tendremos ocasión de estudiar de cerca estas figuras misteriosas; acordémonos únicamente aquí de que con los dioses de Grecia transportados al cielo se habían mezclado, desde el final de la era pagana, monstruos venidos de Oriente.

A decir verdad, las piedras que llevan las efigies de los Dioses no habían dejado de emplearse nunca en la Edad Media. Desde el siglo VII, las grandes abadías poseen colecciones de piedras finas grabadas en hueco y de camafeos antiguos; el sello de Carlomagno es una cabeza de Júpiter Serapis; a veces surge incluso la sorpresa de hallar en sellos ecle-

---

[71] *Rinascimento dell'Antichità*, en el *Repertorium für Kunstwiss.*, 1922, pp. 220-272.

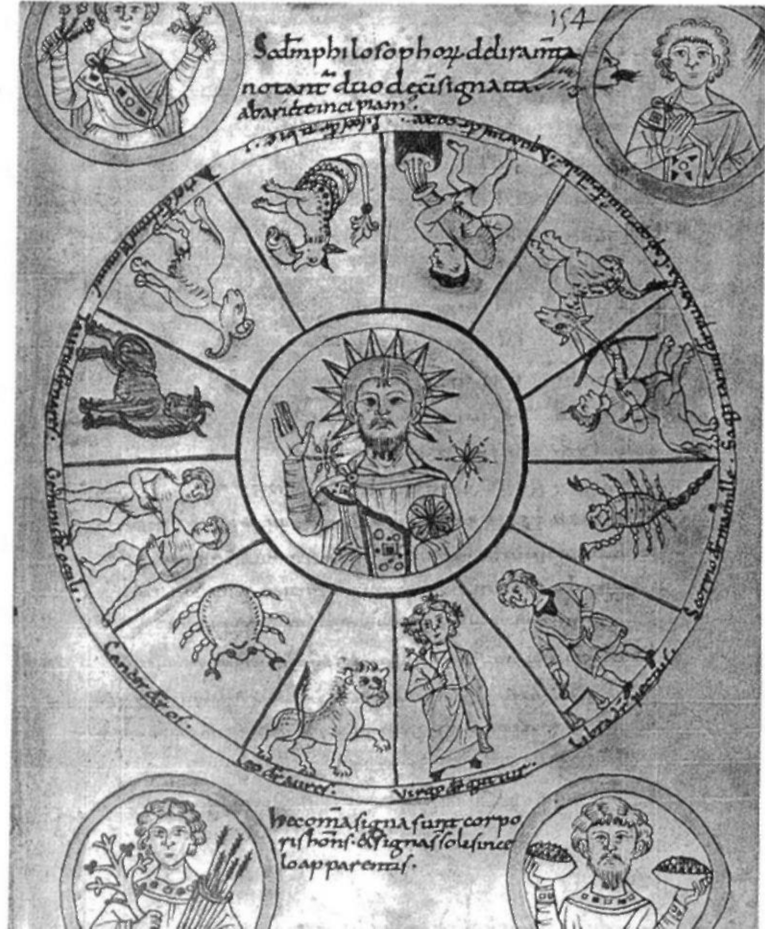
[72] Deriva también de fuentes babilonias. V. el art. de DOZY y de GOEJE sobre el *«Ghâya», Actas del VI congreso internacional de orientalistas*, Leyde, 1885, II, p. 285 sq.

[73] Pausanias, V, 11, 1-10.

[74] J. EVANS, en su obra *Magical Jewels of the Middle Age and the Renaissance, particulary in England*, Oxford, 1922, cita el texto de un lapidario francés proveniente de la misma fuente que el *Picatrix:* «... un bachelier nu estant et une pucele que estoit adestre de li nue que eit ses cheuss liez entor et le bachelier eit sur le dol de la pucele sa main...», etc. (B. M. Add. 18210), («un bachiller desnudo con una virgen desnuda a su derecha que lleva los cabellos recogidos en torno y tiene sobre su cuello la mano de aquél...»), pero no reconoce estas figuras.



12. JÚPITER.
El Escorial, Bibl.
de San Lorenzo,
ms. J-h-15 y 16, f. 102r
(Lapidario de Alfonso X).



13. EL SOL
Y EL ZODÍACO.
París, B. N.,
ms. lat. 7028, f. 154r
*(Scholion de duodecim
zodiaci signis et de ventis).*

siásticos una Venus Anadyomenes o una Leda. En las cruces, los evangelios, los relicarios, se ven con mucha frecuencia, incrustadas, gemas con temas mitológicos[75].

Este fenómeno ha intrigado mucho a los eruditos. Se han preguntado con qué espíritu, con qué intención, se utilizaban estas piedras paganas para usos tan imprevistos. En algunos casos es preciso naturalmente invocar la ignorancia, o cuando menos una confusión acerca del sentido de algunas figuras: así, por ejemplo, Poseidón y Atenea bajo un árbol, tomados por Adán y Eva[76]. Pero casi siempre se emplean estas piedras porque se les atribuyen virtudes especiales. Los lapidarios alejandrinos, herméticos o gnósticos —derivados a su vez de fuentes egipcias o caldeas— consignaban los efectos mágicos de las piedras que llevan las imágenes de un *Liber de impressionibus imaginum in gemmis*. Estas diversas tradiciones, directamente o no, se habían transmitido a la Edad Media: *Picatrix* combina varias. Pero mucho antes de él, la creencia en el poder de las piedras grabadas estaba muy extendida. Como el arte de la glyptica se había perdido muy pronto —entre los siglos II y III— ya no se fabricaban imágenes[77]; pero se continuaban utilizando como talismanes las piedras antiguas cuyo color y cuyos temas respondían a las prescripciones de los lapidarios. Sin embargo, hay que esperar a finales del siglo XIII para que los tratados atribuyan a la acción de las estrellas las propiedades que confieren a las gemas[78]. Ciertamente, como dice Marbodio:

> *... Nul sage homme doter ne doit*
> *Ken pirres grant vertus ne soit*[79].
>
> [Ningún hombre sabio debe dudar / de que hay grandes virtudes en las piedras.]

Pero salvo excepciones, estas virtudes se consideran como simplemente medicinales; del mismo modo, en el pasado, el anciano Isidoro, hablando *«De Lapidibus insignioribus»*[80], tenía buen cuidado de no compartir en absoluto «las supersticiones paganas».

Por otra parte, y sobre todo durante el Renacimiento del siglo XII, verdaderos humanistas eligen con discernimiento, por razones de gusto, de conveniencia personal, gemas que representan Dioses[81]. Pero en los siglos XIII y XIV son empleados como amuletos, en el marco de un espíritu verdaderamente religioso. Y es que el fermento demoníaco ha recuperado toda su virulencia; y la astrolatría, expresamente recomendada por *Picatrix*, nos remite a los días de Apuleyo, a los tiempos de los encantamientos y los sacrificios a los astros-dioses.

·

Cabe preguntarse cómo la Iglesia permitió este desarrollo de la astrología; alcanzando este umbral, amenazaba directamente a la fe. No sólo restablecía en Europa una de las formas más desmoralizadoras de la idolatría, sino que, al poner bajo la dependencia de los

---

[75] V. DEMAY, *De las piedras antiguas en los sellos de la Edad Media*, París, 1887; F. de MÉLY, *Del rol de las piedras grabadas en la Edad Media, Revista del arte cristiano*, 1893; E. BABELON, *Los camafeos antiguos de la Biblioteca nacional. Para qué sirven los camafeos. Gaceta de las Bellas Artes*, XXI, 1899, pp. 101-116; W. S. HECKSCHER, *Relics of pagan Antiquity in mediaeval settings, Journal of the Warburg Institute*, I, 3, enero 1938, pp. 204 y ss.

[76] V. F. DE MÉLY, *op. cit.*

[77] La fórmula *«Sculpe in lapide...»* se ve prontamente reemplazada por *«Si inveneris in lapide»*; asimismo, en los lapidarios en lengua vulgar la fórmula es *«Si encontráis...»*.

[78] V. Joan EVANS, *op. cit.*, cap. V, Mediaeval astrology: lapidaries of engraved gems.

[79] Citado por J. Evans (ms. 2200, Bibl. Santa Genoveva, fol. 120 v.)

[80] *Etym.*, XVI, 4: *«...quibus gentiles in superstitionibus quibusdam utuntur»*. En cambio, en VICENT DE BEAUVAIS, *Speculum naturale*, VIII, 35, se hallará una lista de sellos astrológicos.

[81] V. DEMAY, *op. cit.*, y J. ADHÉMAR, *Influencias antiguas en el arte de la Edad Media francesa*, pp. 106-107.

astros las religiones mismas y la aparición de sus fundadores, situaba al cristianismo en el mismo plano que las demás creencias, y hacía prever su declive.

De hecho, la Iglesia reaccionó. Por más que hubiera admitido, como hemos visto, el principio de la astrología, y que no hubiera extirpado sus raíces, comprendió el peligro. Esta reacción, que se perfila desde el siglo XII[82], alcanzará a veces, más tarde, el máximo rigor. Baste recordar a Cecco de Ascoli, expiando en la hoguera el crimen de haber calculado, interrogando a las estrellas, la fecha del nacimiento de Cristo.

Estos ejemplos podían hacer temblar. No detenían los progresos del mal. Los siglos XV y XVI amplificarán el peligroso éxito que la astrología había alcanzado en el XIII. El Renacimiento continuará también en esto a la Edad Media.

No repetiremos a este respecto lo que Burckhardt ha mostrado en una obra clásica[83]: nunca, desde la Antigüedad, la ciencia de las estrellas fue tan apreciada; nunca jugó un papel tan importante en la vida de los estados y de los individuos. Piénsese únicamente en los grandes papas del Cinquecento: Julio II haciendo que los astrólogos calcularan el día de su coronación; Pablo III, la hora de cada consistorio; León X, fundando en la Sapienza una cátedra de astrología destinada a rivalizar con las de las Universidades de Bolonia, Padua, París[84]...; notorios indicios de hasta qué punto el Vaticano, si no la Iglesia, cede ante la superstición común.

Sin embargo se lleva a cabo un gran trabajo intelectual, que conducirá un día con Copérnico y Galileo a superar la concepción astrológica del mundo, y a liberar la ciencia de la magia. Pero se equivocaría quien viera en ello el resultado lógico de una cultura más profunda y más ilustrada.

Por el contrario, el humanismo tiene como primer efecto favorecer la astrología. Sus precursores —un Petrarca, un Salutati— observan aún a este respecto la actitud ortodoxa y reservada de Dante y Santo Tomás de Aquino[85]; pero cuanto más se avanza en el tiempo, y más terreno gana el saber profano, más se debilitan las barreras que la Edad Media había levantado para contenerla; extraído en gran parte de la literatura y la filosofía de la baja Antigüedad, este saber confirmaba con mil testimonios nuevos la concepción astrológica de la causalidad[86]; esta concepción penetrará toda la filosofía da la naturaleza, del mismo modo que había apuntalado las grandes construcciones de los enciclopedistas y de los teólogos. Continúa dominando la física y las otras ciencias naturales. La idea de la estrecha relación que vincula el microcosmos al macrocosmos continúa siendo, por ejemplo, la base del arte médico. Paracelso, tras Marsilio Ficino, proclama que «el médico debe conocer *la otra mitad* del hombre, la que concierne a la filosofía astronómica; de otro modo no será el médico del hombre, pues el cielo retiene en su esfera la mitad del cuerpo y la mitad de las enfermedades»[87]. De hecho, para explicar el origen y los estragos de la sífilis, los médicos invocan la conjunción funesta de Saturno y de Marte[88].

[82] Según THORNDIKE (II, pp. 5 y ss.) empezaría incluso un poco antes, al final del siglo XI.

[83] *La Civilización del Renacimiento en Italia*, cap. IV de la VI parte.

[84] BOLL-BEZOLD, *op. cit.*, p. 36.

[85] Petrarca, que se burla de los astrólogos sin estar él mismo inmunizado, se apoya en SAN AGUSTÍN, *Epist. rer. famil.*, III, 8. En el *De fato et fortuna*, SALUTATI considera a los astros como instrumentos en manos de Dios.

[86] En efecto, *porque* es humanista, y neo-platónico, es por lo que MARSILIO FICINO tiene fe en la astrología: la Antigüedad le sirve de garantía. V. p. ej. su carta a Rinaldo Ursino, arzobispo de Florencia (*Epistolae*, Venetiis, 1495, III, p. LXVI v.).

[87] Añade: «¿Cómo puede haber un médico ignorante de la cosmografía? Todos deberían por el contrario tener un conocimiento detallado de la misma, puesto que todos los conocimientos hallan en ella su confirmación.» MARSILIO FICINO, en su *De Vita Triplici*, había intentado edificar toda la medicina sobre bases astrológicas. Cf. BONINCONTRI que, en un poema didáctico, *De rebus caelest.*, pone en verso toda una fisiología astrológica según la cual, por ejemplo, todas las plantas contribuyen alternativamente a la formación del feto (cod. Laur. XXXIV, 52, c. 23, a. b.).

Algunos, sin duda, intentarán aún distinguir aquí el *cuerpo* y el *alma*, siendo el primero el único sometido a los astros:

> *Les Estoilles adonc seules se firent dames*
> *De tous les corps humains, et non pas de nos âmes.*
>
> (Ronsard, *Hymne des astres*)

[Por consiguiente las estrellas se enseñorearon sólo / de todos los cuerpos humanos, pero no de nuestras almas.]

Pero *fisiología* y *psicología* son inseparables: los temperamentos determinan fatalmente los caracteres.

De este modo el Renacimiento no percibe contradicción entre la astrología y la ciencia; por el contrario, la dominación de los astros sobre todas las cosas terrestres se les aparece a algunos como la ley natural por excelencia, la que garantiza la regularidad de los fenómenos: para un Pomponazzi[89] se trata de la forma misma del determinismo universal. Y si los pensadores se liberan poco a poco de este condicionamiento naturalista, más imperioso aún para el espíritu que el condicionamiento teológico, no hay que interpretar este resultado simplemente como la victoria de la experiencia y el cálculo sobre la superstición. De hecho, como ha mostrado Cassirer[90], fue esencialmente por razones morales por lo que los humanistas terminaron por rebelarse contra la tiranía de las estrellas.

En este sistema del mundo en el que todas las partes están ligadas, en el que ningún ser posee una existencia independiente del Cosmos, el hombre aparece demasiado humillado. Ciertamente, nadie piensa en negar los lazos que le vinculan al Universo; pero no se admite ya que estos lazos sean las cadenas de un prisionero. Marsilio Ficino se mantiene aún fiel a la idea de poderes «superiores» dominando a un ser «inferior» —como los astros emanan, desde arriba, sus influencias hacia la tierra—. Nicolás de Cusa no acepta ya esta subordinación de la tierra al cielo; no ve ya más que armonías y correlaciones, no relaciones de dependencia[91]. Paracelso va más lejos; sugiere que la influencia se ejerce en sentido inverso, del hombre a los astros, de las almas a las cosas, del mundo interior al mundo exterior. «Cabría decir que hay en Marte más del hombre que en el hombre de Marte, pues *el hombre es más que Marte*, y que los otros planetas[92]».

La gran palabra ha sido pronunciada: «El espíritu es superior a la materia. La concepción astrológica del mundo no se cuestiona en su conjunto, pero la tendencia a conferir al sujeto, a la persona humana, un lugar más importante en el interior de ese sistema aparece con claridad»[93]. Dicha tendencia se afirma más orgullosamente aún en Pico de la Mirándola. Aceptar la astrología significa también para él invertir el orden de las cosas, no ya tanto según su ser cuanto según su valor: equivale a conceder a la materia la soberanía sobre el espíritu. El autor del *De dignitate hominis* eleva una protesta solemne. Se niega, dice, a reconocer y honrar en los grandes hombres —pensadores, hombres de estado, artistas— otra cosa que la humanidad. Lo que hace al genio no es una mejor estrella; es un espíritu superior: *«Non astrum melius, sed ingenium melius»*. Y los milagros del espíritu son más

---

[88] V. el *Remedio contra la gran sífilis*, Lyon, 1501. «Digo que la conjunción de dos infortunios de Saturno y de Marte... y la conjunción y mal de ojo de los dichos planetas estuvieron en su comienzo... Pues Saturno es causa del padecimiento del mal de piernas y de otros miembros, y Marte es causa de la generación... Por eso digo que el efecto de la citada conjunción es causa de esta enfermedad». Citado por K. SUDHOFF, *Aus der Frühgeschichte der Syphilis*, p. 157.

[89] *De naturalium effectuum admirandorum caussis sive de incantationibus*, 1520.

[90] *Individuo e Cosmo nella filosofia del Rinascimento*, trad. italiana, Florencia, 1935, cap. III: Libertà e necessità.

[91] CASSIRER, *op. cit.*, pp. 176-177.

[92] *Ibid.*, p. 178.

[93] *Ibid.*, p. 180.

grandes que los del cielo: *«Miracula quidem animi... coelo majora sunt»*[94]. Reducir aquéllos a éstos no es comprenderlos, sino negarlos y rebajarlos.

Así, «el verdadero impulso de liberación viene, no de una manera nueva de concebir la naturaleza, sino de una manera nueva de concebir el valor del hombre». Fue el orgullo humanista el que se levantó contra la astrología, antes incluso de que nuevos métodos de observación y de cálculo hubieran llevado a negarla.

Sin embargo, subsiste un grave malentendido; y el miedo a los astros sobrevive a estas altaneras declaraciones. Los humanistas se niegan a encadenar al hombre a una causalidad física, a un principio material. Pero los cuerpos celestes, ¿son puramente materiales? Hemos visto por el contrario cómo desde el principio se considera que se hallan animados por inteligencias —espíritus, dioses o demonios— que determinan su curso, y por voluntades más o menos maléficas. ¿Han renunciado por completo a esta concepción los filósofos y sabios del Renacimiento?

Sin duda la rechaza netamente Pomponazzi, que no admite ninguna usurpación inmediata por parte de las fuerzas demoníacas o divinas que violarían la ley natural de producción de los fenómenos; si, bajo la cobertura de los cuerpos celestes, «espíritus» o «ángeles» ejercieran una influencia directa sobre la naturaleza y sobre los hombres, el orden del mundo estaría constantemente comprometido. Pero Pomponazzi es una excepción. La actitud de Marsilio Ficino es por el contrario reveladora de la mentalidad general: por una parte, sostiene que los astros, si bien ejercen influencia sobre el cuerpo del hombre, no poseen sobre su alma ningún poder coactivo; pero por otra parte, su vida íntima se halla ensombrecida por el temor a Saturno, el triste anciano que presidió su nacimiento; sabe que no podrá escapar a la influencia maléfica que le condena a la melancolía; todo lo más podrá intentar desviarla, utilizarla para el bien: demonio de la inercia y de la esterilidad, Saturno es también el genio de la concentración intelectual... Pero en cualquier caso su patronazgo impone estrechos límites a quien lo padece, y únicamente dentro de esos límites puede el hombre moldear su personalidad. Esta convicción obsesiona literalmente a Marsilio Ficino; y en vano intentan sus amigos sustraerle a estos sombríos pensamientos[95].

Así, en el mismo momento en que grandes espíritus buscan sacudirse el yugo humillante de los poderes cósmicos, continúan temblando ante las misteriosas divinidades que los habitan. El hombre proclama su libre voluntad; pero otras voluntades doblegan la suya, y el destino es el más fuerte. La muerte prematura de Pico de la Mirándola, que confirmaba día a día, y hora a hora, las predicciones de los astrólogos, parecía infligir a ojos de sus contemporáneos un terrible desmentido a sus orgullosas afirmaciones[96]. Y el propio Lutero, que se mofaba de la astrología, llamándola «una alegre fantasía», «un arte malsano y lamentable», reconocía en la temible conjunción de varios planetas en el signo de Piscis, en 1524, una advertencia del cielo[97].

---

[94] *In astrologiam*, III, cap. 27, fol. 517 y ss. Sobre las controversias suscitadas por la obra de Pico, v. SOLDATI, *La poesia astrologica nel quattrocento*, cap. IV.

[95] *Epistolae*, III, p. LXIX v. Ficino se lamenta ante Cavalcanti de la malignidad de Saturno; Cavalcanti busca tranquilizarle: *«Nullum hercle malum facere nobis possunt astra»*. Pero Ficino continúa lamentándose (p. LXXI); Saturno no puede tener buenos efectos; pero *«circa mala nimis formidolosus sum»*. Y vuelve a su horóscopo: *«Quam (scil. complexionem melancholicam) mihi ab initio videtur impressisse Saturnis in medio ferme aquario ascendente meo constitutus; et in aquario eodem recipiens Martem; et Lunam in capricornio; atque aspiciens ex quadratura Solem Mercuriumque in Scorpio novam coeli plagam occupantes...»*

[96] BOLL-BEZOLD, *op. cit.*, p. 41.

[97] V. A. WARBURG, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. Gesammelte Schciften, Bd. II. Leipzig, 1932, pp. 487-558.

Ni la Reforma ni el humanismo suponen en este punto una ruptura esencial. Melanchton es astrólogo: el propio Tycho-Brahé, protestante devoto, cree en las nefastas inclinaciones de las estrellas.

El miedo primitivo renace sordamente entre aquellos mismos que se creen más liberados de él. Con mayor razón subsiste entre quienes carecen del consuelo de la meditación filosófica, y a quienes la fe no consigue tranquilizar. Estos, al igual que sus antepasados, se dirigen a los brujos para conjurar los poderes fatales; van a buscar en los tratados de magia imágenes y fórmulas para tornar propicios los demonios de los astros; éstas son siempre las que recomendaban los astrólogos del siglo XIII. Del «Reverendo Padre diabólico Picatrix, rector de la facultad diabológica», como le llamaba Rabelais[98], provienen, por ejemplo, los capítulos que Cornelio Agrippa consagra a las figuras de los decanos de los planetas que se deben grabar sobre talismanes[99]; y los lapidarios de Camille Léonard y de Hugues Ragot pertenecen a la misma tradición[100]. Henri Estienne cuenta que la reina Catalina de Médicis —cuya pasión por la astrología, por lo demás, es conocida— llevaba siempre sobre ella una piedra en la que estaban grabados nombres de espíritus celestes; sobre una de las caras, se veía a Júpiter, a quien Anubis presentaba un espejo; sobre la otra cara, Venus y su jeroglífico planetario. Este talismán era «de la confección y fábrica del señor Régnier, famoso matemático que pasaba por mago, en quien ella tenía mucha confianza»[100]. Hacia la misma época, Benvenuto Cellini, lleno de angustia, veía arremolinarse, durante la noche, en el Coliseo, una banda de demonios que un nigromante había convocado, a petición suya, en «hebreo, en griego y en latín»[102]. Es inútil multiplicar los ejemplos. Aún en pleno vigor en el siglo XVI, la astrología continúa sirviendo de apoyo a la veneración de los dioses que desde el final del mundo antiguo se habían refugiado en ella. Por más que se haya intentado «cristianizarla» o «laicizarla», conciliarla con la teología, o reducirla a una teoría «racional» de las leyes del universo, permanece siempre bajo el signo de los poderes mitológicos cuyos nombres han conservado las estrellas.

Para ilustrar los diferentes aspectos de esta tradición «cósmica» de la mitología, y para confirmarnos la superviviencia de los dioses como demonios siderales, disponemos de una riquísima y curiosísima iconografía. Más adelante (ver segunda parte, cap. I) indagaremos cómo se ha ido constituyendo a lo largo del siglo, y trataremos de seguir paso a paso sus singulares vicisitudes; aquí nos limitaremos a señalar algunos de los temas plásticos en que se expresa el pensamiento de la Edad Media y del Renacimiento sobre la naturaleza y la influencia de los dioses.

¿Cómo se representan los dioses en la cosmología de la Edad Media? Antes del siglo XII, apenas encontramos otra cosa, para representar los sistemas del mundo en que figuran, que escasos esquemas más o menos sumarios. Se trata generalmente de círculos en que se inscriben rosetones, que forman almocarbes y determinan compartimentos simétricos: cada uno de estos compartimentos lleva el nombre de una cualidad fundamental, de un elemento, de un temperamento, de una estación... En el centro se lee el nombre del

---

[98] PANTAGRUEL, III, 23. Pantagruel estudió con Picatrix, en Toledo.

[99] Cornelio Agrippa DE NETTESHEIM, *La Filosofía oculta*, trad. francesa, Paris, 1919, Libro II, cap. 36 a 44. Picatrix había inspirado también a Marsilio Ficino, que cree igualmente en el poder de las piedras que llevan las imágenes de las divinidades.

[100] C. LÉONARD, *Speculum lapidum*, Venecia, 1502. *De figuris sive imaginibus quae similitudinem habent constellationum Caeli et ad quid valent*. H. RAGOT, *Fuerza y virtud de las piedras talladas*.

[101] H. ESTIENNE, *Discurso maravilloso de la vida, acciones y costumbres disolutas de Catalina de Médicis*, 1575.

[102] B. CELLINI, *Vita*, ed. Bacci, Florencia, 1901, p. 127. Estos demonios *«saepius ad magicos solitos conscendere cantus»* son, según el astrólogo Bonincontri, los ángeles que se han mantenido indecisos entre Dios y Lucifer. (*Rerum naturalium*, L, I, Cod. Laurenz., XXXIV, 52 c, 69 b). Se reconoce aquí la interpretación de los Padres, y especialmente de san Agustín. Por lo demás, Bonincontri afirma la naturaleza sideral de todos los demonios: *astraeumque genus cunctis*. Cf. el *Himno de los Demonios*, de Ronsard.

Hombre, al que el universo físico rodea y abraza así por todas partes. Fácilmente se reconoce, bajo esa forma decorativa, el cuadro de correspondencias en que al final del mundo antiguo (cf. supra, p. 47) se expresaba la correspondencia y la interdependencia de todas las partes del cosmos[103]. El tema de la melothesia reaparece a su vez, y en esta ocasión reaparecen con él los nombres y las imágenes de los astro-dioses. Ya en el siglo XI una miniatura nos representa, en un círculo, al Sol con su constelación de rayos, rodeado por los signos del Zodíaco con sus nombres y los de las partes del cuerpo que gobiernan[104] (ver figura 13).

A medida que se difunden en Occidente las doctrinas astrológicas, se multiplican las figuras en que se ven estos signos distribuidos sobre el cuerpo humano, el Carnero sobre la cabeza, los Peces bajo los pies, los Gemelos agarrándose a los hombros. En el siglo XIV, esta figura es habitual en los calendarios; de allí pasará a los libros de oraciones, a los que sirve con frecuencia de frontispicio en los siglos XV y XVI: adorna, por ejemplo, una página de las *Très Riches Heures du duc de Berry*[105].

Pero más interesantes para nosotros son los «microcosmos» en que aparecen los planetas. Uno de los ejemplos más antiguos es una miniatura de un manuscrito de Munich (cod. lat. Monac. 13002); en él se ve al hombre entre los elementos, que forman su ser al igual que componen el mundo. De sus ojos, de sus narices, de sus orejas y de su boca parten banderolas que llevan los nombres de los dioses planetarios; una especie de nimbo rodea su cabeza, con la inscripción *«Instar celestis spere»*. De este modo la cabeza del hombre aparece como un resumen del cielo; su redondez expresa la del firmamento; sus siete orificios corresponden a las siete grandes luminarias, los planetas (ver fig. 14).

Al lado de esta imagen, que refleja fielmente las concepciones de un Honorius de Autun o de una Hildegarda de Bingen[106] sobre las relaciones del hombre y el universo, figuran otras, más recientes, en las que se traduce un sentimiento nuevo. Bien un hombre encerrado en una serie de círculos concéntricos, a los que a veces está ligado por rayos; bien una simple figura cuyo cuerpo está tatuado de inscripciones —que son los nombres de los astros[107]—; o bien, como en una curiosísima miniatura de un manuscrito de Copenhague (Gl. Kgl. S. 78), recubierto de discos cada uno de los cuales lleva la imagen de un planeta

---

[103] V. por ej. una miniatura de un ms. de Isidoro de Sevilla, del siglo VII u VIII (ms. 423 de la bibl. de Laon) reproducida por E. FLEURY: *Los Manuscritos con miniaturas de la Bibl. de Laon*, 1863. Ese mismo ms. incluye una miniatura «De positione septem stellarum errantium». El ms. 422, copia del precedente (siglo IX), incluye imágenes de las constelaciones. Cf. WICKERSHEIMER, *op. cit.*, y J. BALTRUSAITIS, *La imagen del mundo celeste del siglo IX al XII*, *Gaceta de las Bellas-Artes*, oct. 1938, pp. 134-148.

[104] Biblioteca nacional, ms. 7028, fol. 154. Wickersheimer cree sin razón reconocer en él una imagen de Cristo. El ms. original del *Liber Floridus*, compuesto en 1120 (v. Leopold DELISLE, *Notic. y Extr.*, t. 38, Paris, 1906) y conservado en la Bibl. de Gand., n.º 92, contiene un microcosmos curioso, que muestra «las seis edades del mundo» (fol. 20 v.) y una imagen del Sol, rodeado por los planetas (fol. 38 v.).

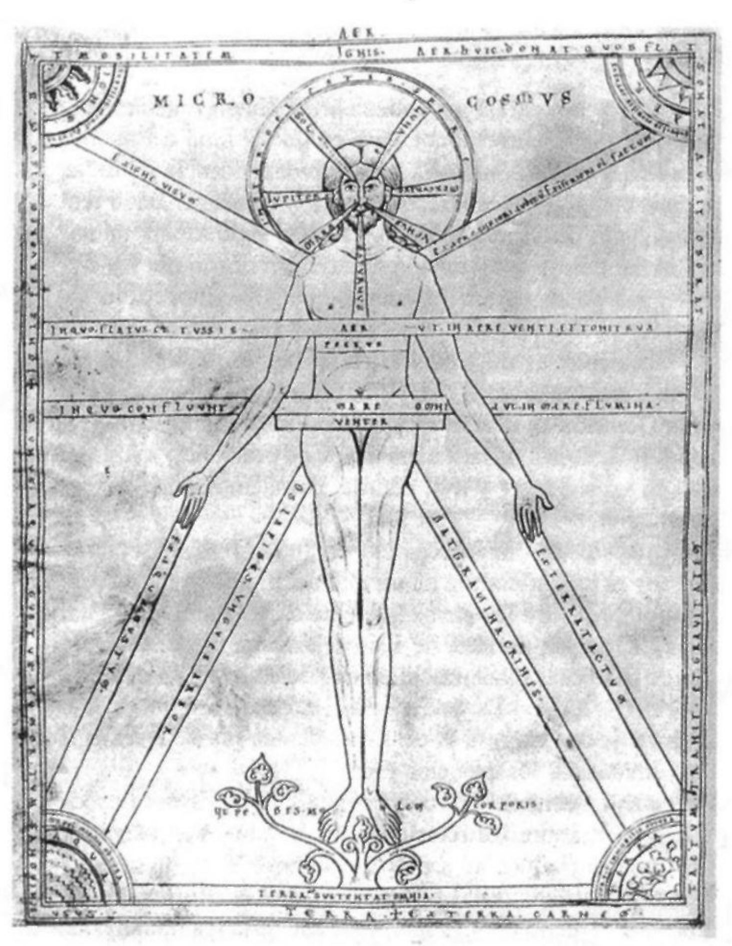
[105] V. también Pierre GRINGOIRE, *Les Heures de Nostre Dame translatées en françoys*, Paris, Petit, 1525. Los calendarios, almanaques, libros de hechizos, compendios de *«Prognostica»* de los siglos XV y XVI contienen un elevadísimo número de figuras mitológico-astrológicas; en ellas se ve representada frecuentemente, por ejemplo, la conjunción de los planetas. V. rica documentación en A. WARBURG, *Heidnisch-antike Wessagung in Wirt und Bild zu Luthers Zeiten*, *Gesam. Schrift.*, pp. 489-565.

[106] HONORIUS DE AUTUN, *Elucidarium*, P. L. t. 172, col. 1116: «El hombre es un pequeño mundo compuesto de cuatro elementos... Su cabeza es redonda como la esfera celeste, sus ojos brillan en ella como dos luminarias, etc.»

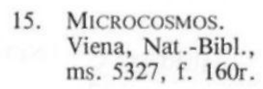
HILDEGARDA DE BINGEN, *Causae et curae*, edit. P. Kaiser, pp. 10, 33, 36: «El firmamento es como la cabeza del hombre: el Sol, la Luna, las Estrellas, como los ojos, etc.»

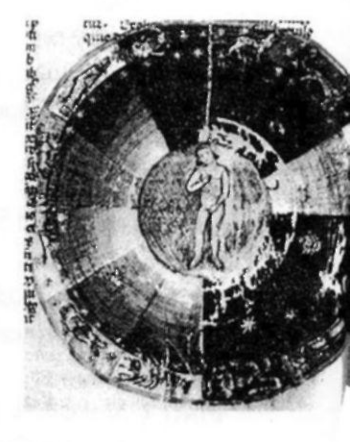
Sobre las imágenes del microcosmos, v. SAXL, *Sitzungsberichte d. Heidelb. Akad. d. Wiss., Philos. hist. Kl.*, 1925-1926, pp. 40-49. Es interesante señalar que en estos dibujos se combinan, desde el principio, la teoría «científica» del microcosmos y la teoría estética de las proporciones del cuerpo humano. En otros términos, los microcosmos inscritos en los cuadrados o en los círculos son al mismo tiempo cánones. V. P. J. HERWEGEN, *Ein mittelalt. Kanon des menschl. Körpers*, *Rep. für Kwss.* XXXII, 1909, pp. 455 y ss.

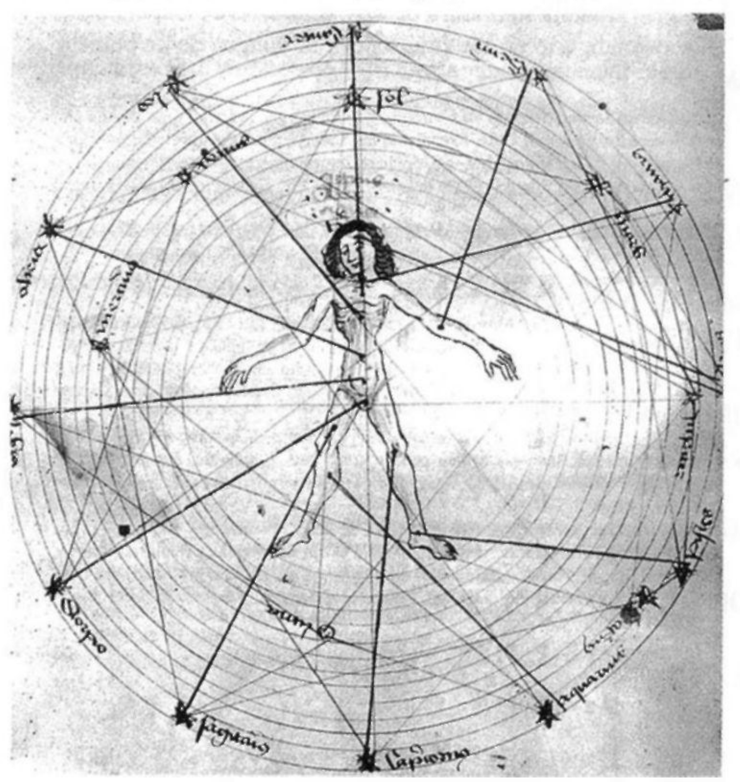
[107] Ex. Cod. Vindob. 3162, fol. 196 r.



14. MICROCOSMOS. Munich. Bayr. Staats-Bibl., ms. lat. 13003, f. 7v.


15. MICROCOSMOS. Viena, Nat.-Bibl., ms. 5327, f. 160r.





16. MICROCOSMOS. Viena, Nat.-Bibl., ms. 2359, f. 52v.

(ver fig. 17). Para quien las considere atentamente, estas imágenes son reveladoras. Descubren la convicción que a partir del siglo XIV se impone ineluctablemente: el hombre es el prisionero de los cuerpos celestes, está a su merced; es la impresión que se desprende de estos dibujos (ver fig. 15) en los que aparece como una víctima, como un mártir —agarrotado, reducido a la impotencia, atravesado, como si fueran flechas, por los rayos de las doce constelaciones—, el cuerpo descuartizado en una serie de pedazos cada uno de los cuales pertenece a un planeta, o a una estrella[108]. Pero a veces también expresan la resistencia del hombre a esa tiranía. Así vemos por ejemplo (fig. 16) la figura de un niño alegre; está cogiendo flores, despreocupado, a pesar de las nueve esferas que gravitan a su alrededor, cargadas de terribles signos[109]. Estas ingenuas imágenes plantean, a su manera, el problema de la Necesidad y de la Libertad, cuyo patético conflicto van a esforzarse en resolver los pensadores del Renacimiento.

Este tipo de microcosmos sobrevive a través del siglo XVI. Lo volvemos a encontrar aún en 1572 en el *Libro de los Retratos y Figuras del Cuerpo humano*, editado por Jacques Kerver. En lugar de una endeble marioneta y de inscripciones sumarias, encontramos aquí bellos atletas en torno a quienes giran los dioses, que les lanzan sus flechas con donaire (ver fig. 18). Pero estas cualidades plásticas nuevas se aplican al mismo viejo tema astrológico-médico. Más de un siglo después, en el techo del teatro anatómico, en el Archigimnasio de Bolonia, Silvestro Giannotti esculpirá todo un cortejo de semi-dioses estelares rodeando a Apolo (ver fig. 19): homenaje al inventor de la medicina, pero también, sin duda, lejano recuerdo de los principios proclamados por los Paracelso y los Marsilio Ficino: sin la ciencia de los astros, nadie puede aspirar a conocer el cuerpo humano, ni a curarlo[110].

Las imágenes del microcosmos ilustran esencialmente la influencia de las fuerzas celestes sobre el ser físico del hombre; otra serie iconográfica nos muestra esta influencia ejerciéndose sobre su ser moral y sobre su destino. Son las representaciones de los planetas con sus «hijos»[111].

Aparecen en el siglo XIV, y este fenómeno bastaría para advertirnos de la renovación de la astrologia en esta época, y de su popularidad: en los cálculos del astrólogo, los planetas son en efecto el factor preponderante. Cuando hasta esa fecha no habían tenido más que un papel bastante modesto en la iconografía medieval. Entre las miniaturas de los manuscritos astronómicos se les halla a veces reducidos a bustos dispuestos sobre el contorno de la esfera, o bien inscritos en pequeños medallones[112]. A partir del siglo XIV, no sólo se multiplican sus imágenes en los manuscritos ilustrados; sino que resucitan, en Italia, en conjuntos monumentales, civiles o religiosos: en Venecia, se les puede apreciar en los capiteles góticos del palacio de los Dogos (ver fig. 21); en Padua, en el coro de los Eremitani, entre los frescos grises de Guariento; en Florencia, en el campanile de Santa María del Fiore (ver fig. 63), donde ocupan la segunda zona de bajo-relieves, justo encima de esos

---

[108] Ex Cod. Vindob. 5327, fol. 160 r. Hay que señalar que este manuscrito del siglo XV, de origen alemán, contiene varios tratados de astrologia práctica. Las figuras de los otros ms., por el contrario, no son más que la expresión plástica de teorías cosmológicas.

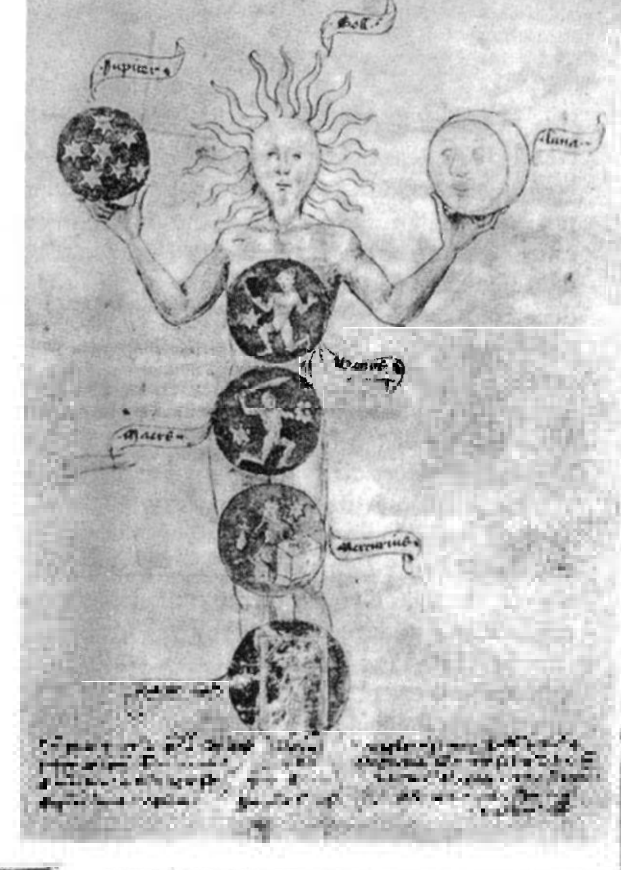
[109] Cod. Vindob. 2359, fol. 52 v. Esta miniatura pertenece al prerrenacimiento italiano.

[110] En Milán, en 1754, se publica también un calendario médico: «*Il corso de'Pianeti detto Effermeridi osi il Diario de' moti celesti planetari*, etc., *opera necessaria a' medici e chirurgi per ben salassare e dare medicine sotte buoni aspetti di luna*». Es exactamente la teoría medieval. V. *supra*, p. 49, n. 56.

[111] V. HAUBER, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Estrasburgo, 1916; SAXL, *Probleme der Planetenkinderbilder*, *Kunstchronik*, 54, 1919, XXX, pp. 1013 y ss.

[112] Para el primer caso, v. el cod. 448 de la Bibl. munic. de Dijon, fol. 63 v. (v. fig. 20). Para el segundo, el cod. Vatic, Reg. 123; y, en la B. N., el cod. lat. 8663, fol. 24.

17. Los Planetas
y el cuerpo humano.
Copenhague, Kongel.
Bibl., Gl. Kgl. S. 78, f. [illegible].



18. Los Planetas
y el cuerpo humano
(Libro de Retratos
y Figuras del cuerpo humano,
1572).





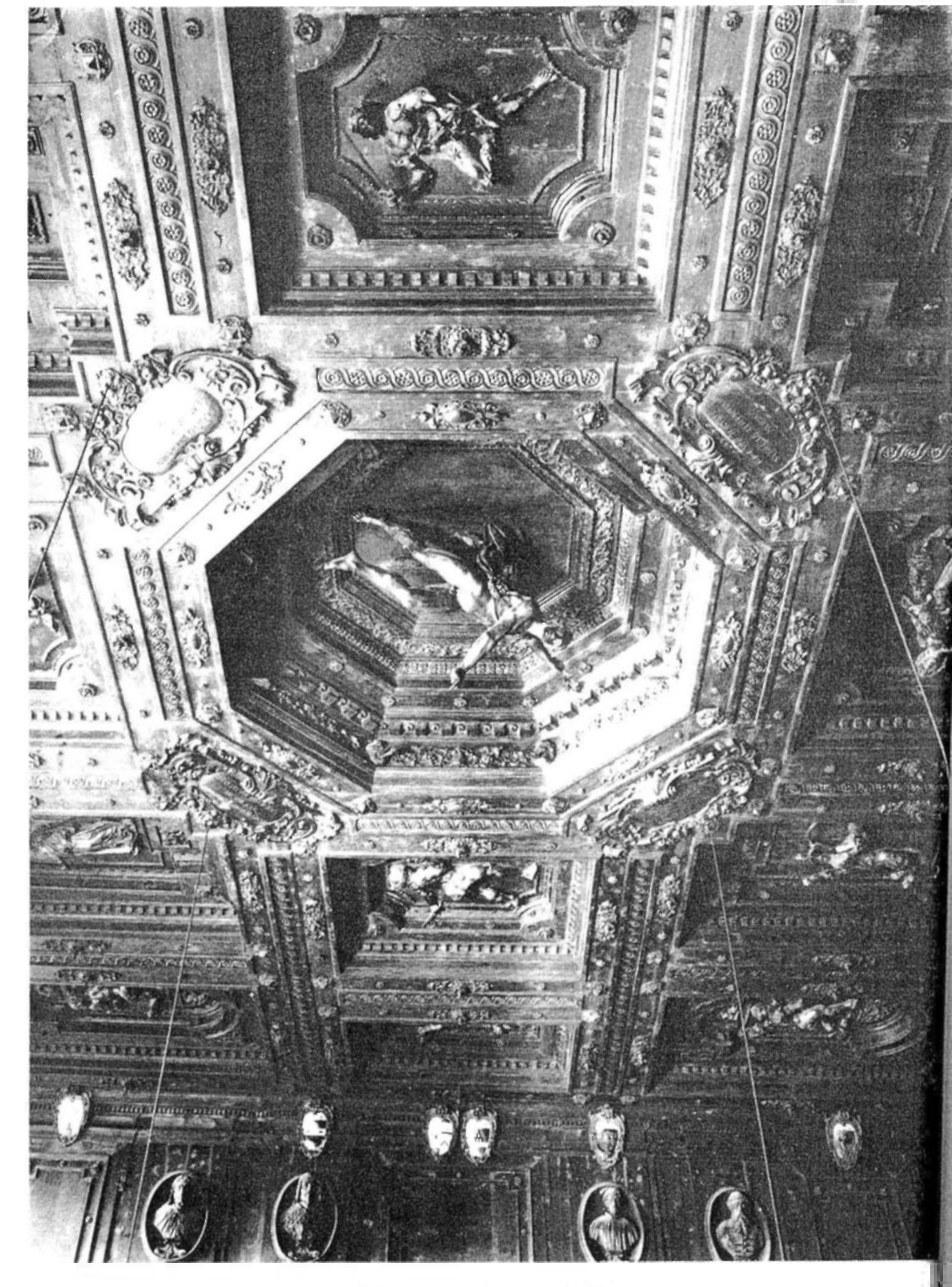
héroes legendarios, inventores de las artes, que hemos estudiado en el capítulo precedente: igualmente, en Santa María Novella, se les distingue en el respaldo de las cátedras en que tienen su sede las alegorías de las artes, en la Capilla de los Españoles (ver fig. 22); en fin, en los primeros años del siglo XV, Taddeo di Bartolo representa en el palacio público de Siena, bajo la bóveda que da acceso a la capilla, cuatro divinidades mitológicas, entre ellas Apolo, Marte y Júpiter (ver fig. 42).

A decir verdad, tanto en estos grandes conjuntos como en las miniaturas contemporáneas, los dioses aparecen frecuentemente con un aspecto extraño, tan extraño que a veces se ha dudado al identificarlos: no hay duda sin embargo de que son ellos, bajo los disfraces más inesperados[113]; y ahí les tenemos de nuevo ejerciendo sobre la humanidad su omnipotente patronazgo. Son ellos los que determinan el humor, las aptitudes, la actividad de los hombres nacidos bajo su influencia; y esta idea recibe, también ella, su expresión plástica. Cada divinidad planetaria preside, por así decirlo, una asamblea de personajes dispuestos por debajo de ella, en series o en grupos; estos personajes son sus «hijos», que de ella han recibido su vocación. Y así Mercurio presidirá una asamblea de pintores, de escritores y de comerciantes. Esta especie de esquema, que se constituye al final de la Edad Media[114], engendra en el siglo XV toda una familia de imágenes, con frecuencia tan bellas como curiosas. Citaremos las ilustraciones de la epístola de Othea, de Cristina de Pisa[115], en la que los «hijos» se asemejan a los apóstoles recibiendo los dones del Espíritu Santo; los frescos de los apartamentos Borgia, en el Vaticano (ver fig. 23 y 24); y toda una serie de grabados y dibujos en los que los planetas están generalmente representados sobre su carro, como en los Triunfos de Petrarca: en Florencia, las estampas de Baldini, de las que existen dos versiones, y que han inspirado los frescos del «Cambio» de Perugia; en Alemania, el «Blockbuch» de Berlín, el «Hausbuch» perteneciente al príncipe Waldburg-Waldsee, en Wolfegg, y un manuscrito de Cassel de 1445[116]. En el siglo XVI, Giolito de Ferrari y Hans Sebald Beham repiten este tema con variantes, y hacia finales del siglo todo un equipo de grabadores holandeses y flamencos —Martin de Vos, Crispín de Passe, Goltzius, Sanredam, Thomas de Leu, Gérard de Jode— lo tratan a su vez con más o menos fortuna[117].

La difusión europea de este tema revela la de las creencias astrológicas durante el Renacimiento. Pero no siempre se trata de la vulgarización por la imagen de una superstición común; a veces una obra original nace del encuentro de un artista y de un pensador, encuentro más significativo aún, cuando uno es del Norte y el otro del Sur. Tal es el caso de la *Melancolía* de Alberto Durero. Esta famosa figura no es en efecto más que un ejemplo aislado en la serie que nos interesa: simboliza la vida contemplativa de los «hijos de Saturno» que, dóciles a la ley de su astro, meditan largamente, tristemente, sobre el secreto de la sabiduría. Durero, como han mostrado penetrantes estudios[118], se inspira aquí en un humanista, «saturniano» de élite, que no es otro que el mismísimo Marsilio Ficino.

Los «hijos de los planetas» volvemos a encontrarlos finalmente en dos vastos ciclos de frescos italianos, que hay que clasificar aparte porque el tema está en este caso incorporado a todo un conjunto cosmológico. El primero decora la sala de la Ragione, en Padua,

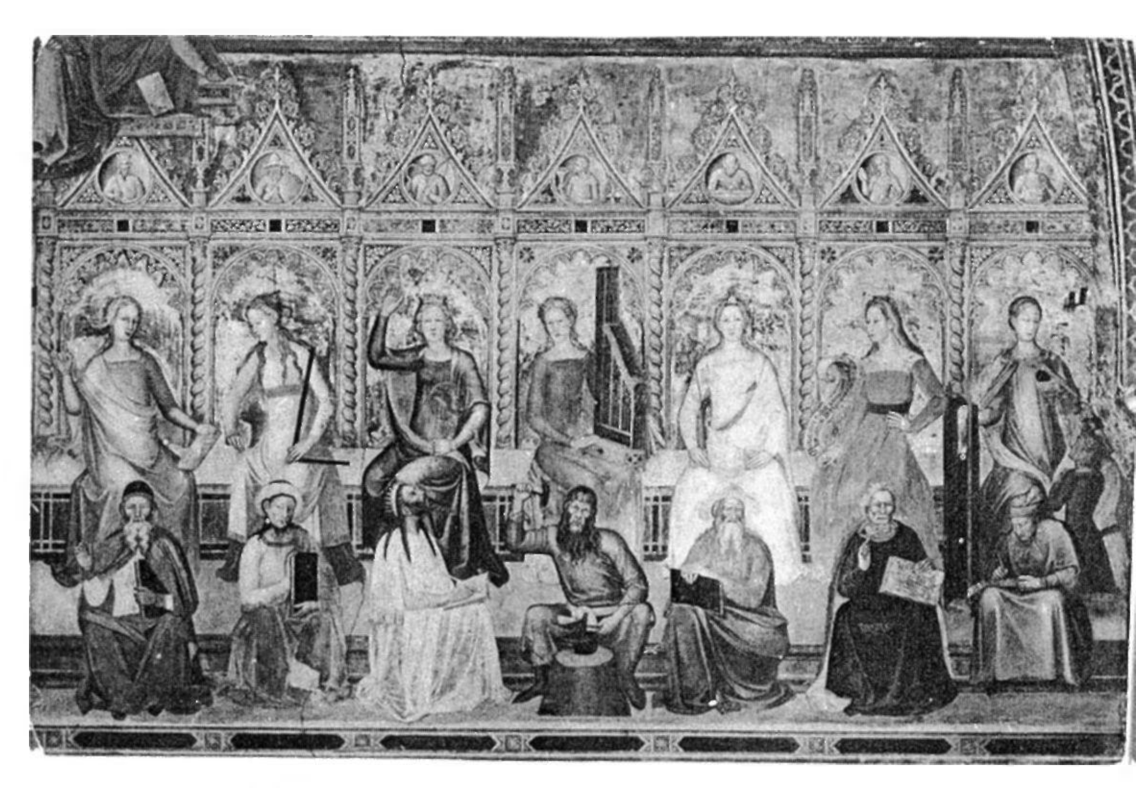
[113] En el cap. I de la 2ª parte explicaremos la razón de estas alteraciones profundas en el tipo clásico de los dioses.
[114] Ex. Bodl. cod. Or. 133.
[115] B. N. cod. fr. 606; B. M. Harley 4431, Bodl. 421.
[116] V. Lippmann, *Los Planetas y sus hijos*, reproducciones editadas por la Sociedad Internacional de Calcografía, 1895; Mesnil (*Sobre algunos grabados del siglo* XV) estudia las relaciones entre las series italianas y alemanas.
[117] El gabinete de las Estampas de la B. N. posee una rica colección de estas series: «*Imagines septem planetarum*», «*De effectu septem planetarum*», etc. (vol. Td. 28).
[118] V. Panofsky-Saxl, *Melencolia*, I, Stud. d. Bibl. Warburg, II, 1923.



19. APOLO Y LAS CONSTELACIONES
(Silvestro Giannotti).
Bolonia, Archigimnasio.

20. Los Planetas.
Dijon, Bibl. mun., ms. 448, f. 63v.

21. Los Planetas y sus hijos.
Venecia, Palacio de los Dogos, capitel.



22. Los Planetas y las Artes liberales.
Florencia, Sta. Maria Novella, Capilla de los Españoles.

más comúnmente llamada el «Salone». El inmenso fresco que cubre los muros de esta sala está dividido, en su parte superior, en zonas horizontales; se reconocen, de abajo a arriba, los planetas y sus «hijos»; después los signos del Zodíaco, con los doce Apóstoles[119] y los trabajos de los doce meses; la orientación de la sala es tal, al parecer, que cada mes el sol, al salir, proyecta sus rayos sobre el signo zodiacal que realmente atraviesa en el cielo. Por encima, la última zona incluye una fila de figuras misteriosas, cuyo sentido sólo recientemente ha sido descubierto: son los decanos y los paranatelios de la «esfera bárbara»[120]. Lo que se halla aquí representado es por consiguiente todo un sistema del mundo: las zonas corresponden a las esferas concéntricas que envuelven a la tierra, y en las que reinan los ordenadores del cosmos.

En los frescos del Palacio Schifanoja, en Ferrara, encontramos una disposición análoga. Están divididos en tres bandas horizontales. En la banda superior están pintados no sólo los dioses planetarios, sino también los doce grandes dioses del Olimpo, «señores de los meses» según Manilius, cada uno de ellos sobre un carro, rodeado por sus «hijos»; en medio, los signos del Zodíaco y los decanos que los dominan; finalmente, en la banda inferior, los pasatiempos y las ocupaciones del duque Borso en las diferentes estaciones del año, es decir, una especie de crónica o de calendario ilustrado del palacio, de la corte y de la villa[121]. Aquí también, estas tres zonas superpuestas no son más que la proyección de un sistema esférico (ver fig. 25); la zona inferior representa el núcleo central, la tierra[122].

Estos dos grandes conjuntos, que decoran, uno un palacio público, el otro una estancia principesca; y que mezclan ambos, en una asombrosa síntesis, escenas familiares y episodios de la vida cotidiana, con las figuras antiguas —y con frecuencia bárbaras— de los demonios siderales[123], son documentos esenciales sobre la singular fortuna de la astrología en el siglo XV: son la traducción precisa y completa de una concepción del universo en la que los dioses paganos han recuperado el lugar de «Κοσμοκράτορες», de señores soberanos.

Pero incluso en los edificios religiosos aparecen hacia la misma época, en Italia, representaciones astrológicas de una importancia totalmente nueva. En la vieja sacristía de San Lorenzo, en Florencia, e igualmente en Santa Croce, en la Capilla de los Pazzi, el visitante descubre con sorpresa, justo encima del altar, una cúpula con las figuras míticas de las

[119] Sobre los doce apóstoles asociados a los doce signos del Zodiaco, v. PIPER, *Mitologie d. Cristl. Kunst.*, I, 2, pp. 292 y ss.

[120] Sobre el Salone, v. W. BURGES, *La Ragione de Padua, Anales arqueológicos,* XVIII, 331-343; XIX, 241-251; XXVI, 250-271; A. BARZON, *I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova,* Padua, 1924. La interpretación de conjunto de los frescos ha tenido que esperar hasta 1926, fecha en que el Dr. SAXL (*Sitzungsbgerichte der Heidelberger Akad. d. Wiss.*, 1925-1926, pp. 49-68) encontró la clave de los mismos: 1) en las miniaturas que ilustran la *Astrologia* de Guido Bonatti, cod. Vindob. 2359, siglo XIV, 2) en un atento análisis del *Astrolabium planum* de Pietro d'Abano, editado en Hagsburgo por Johann Engel en 1488, cuyas figuras derivan a su vez de un manuscrito de Abu-Masar, el cod. Reg. 1283. Pietro d'Abano pasa por ser quien proveyó (se dice que a Giotto) del programa primitivo del Salone; pero los frescos en su estado actual no son anteriores a 1420.

[121] Se puede comparar, a este respecto, *Las Muy Ricas Horas del duque de Berry* con los frescos del Palacio Schifanoja: en ellos se ve, por ejemplo, al duque en medio de fiestas o guerreando durante los meses de enero y febrero, bajo el planeta y los signos correspondientes: Saturno, Capricornio y Acuario.

[122] V. A. WARBURG, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. Gesam. Schrift.*, II, p. 476.

[123] Vuelven a encontrarse estas mismas figuras «demoniacas» en los lapidarios de piedras grabadas y en los tratados de magia de que hemos hablado (cf. *supra*, pp. 51 y ss.). Fuera del ciclo astrológico, se encuentran a veces dioses concebidos y representados como criaturas diabólicas. Un ejemplo célebre es el de Cupido pintado por Giotto en la cúpula de la iglesia de Asís, encima de la tumba de San Francisco; tiene garras de pájaro de presa. Este tipo se vuelve a encontrar en un fresco del Castel de Avio, en el Tirol, y en una miniatura que ilustra un poema de Francesco de Barberino (V. F. EGIDI, en *Giorn. stor. lett. ital.*, 97, pp. 49-70, y también ZONTA, *Storia della Lett. It.*, pl. 14) que cita BOCCACIO en la *Genealogia Deorum* (IX, 4): *Pedes illi gryphis apponuntur.* He ahí pues al Amor transformado en monstruo, como el Apolo que atormentaba a san Benito: ¡cruel decadencia para los más bellos dioses del Olimpo! En compensación, los artistas del Renacimiento italiano darán a Cristo los rasgos del Amor o los de Apolo.





24. MERCURIO Y SUS HIJOS (Escuela de Pinturicchio).
Roma, Vaticano, Aposentos Borgia.

23. MERCURIO Y SUS HIJOS.
Londres, B. M., ms. Harley, 4431, f. 102r
(Cristina de Pisan, *Epístola de Otea*).

constelaciones (ver fig. 27). Se ha podido probar[124] que se trata de un tipo antiguo de decoración ya recuperado por los árabes; pero lo destacable en este caso es que las cúpulas florentinas no representan un firmamento cualquiera: el artista ha fijado en ellas el aspecto del cielo tal y como se le apareció un día determinado y a cierta hora. ¿Por qué? Sin ninguna duda porque en ese mismo instante tenía lugar un acontecimiento decisivo para la Iglesia, acontecimiento que las potencias celestes, entonces elevándose sobre el horizonte, debían presidir. De hecho, Warburg ha podido demostrar que la posición de las estrellas, tal y como están representadas en la sacristía de San Lorenzo, corresponde al estado del cielo de Florencia el 9 de julio de 1422, fecha en la que fue consagrado el altar mayor[125].

Estos astros, que la Iglesia acoge en sus santuarios, llenarán más tarde —¿hay que recordarlo?— los palacios de sus papas. El Zodíaco, las constelaciones, los planetas, juegan un singular papel en la decoración del Vaticano. Citemos únicamente, en los apartamentos Borgia, la sala de los Pontífices, decorada por orden de León X. Sobre la bóveda, los nombres de los sucesores de Pedro se hallan rodeados por símbolos celestes: encima de Bonifacio IX, el Cisne levanta el vuelo entre los Peces y el Escorpión; a cada lado, en unos medallones, Marte y Júpiter se desplazan en su carro.

En fin, durante su período más radiante, el Renacimiento italiano cristaliza, por así decirlo, en dos obras célebres, los elementos plásticos y espirituales de este gran tema astro-mitológico. Las dos fueron ejecutadas en los albores del Cinquecento, para un tipo eminente de epicúreo y humanista, Agostino Chigi; una es profana, y la otra religiosa —pues la primera es una bóveda de su palacio, y la otra, la cúpula de su tumba.

La sala de la Farnesina en la que Rafael pintó su Galatea[126], presenta al visitante una bóveda poblada por figuras mitológicas (ver fig. 29), entre las cuales, a la primera ojeada, se reconoce a Perseo abatiendo a la Gorgona, a Venus y sus palomas, Leda y los Gemelos... Se admira en primer lugar la fantasía decorativa de Baltassare Peruzzi, el arte con que ha distribuido estas vivas imágenes en grupos y cuadros; y sólo tras reflexionar se percibe el vínculo que liga este conjunto a los ciclos astrológicos de que hemos venido hablando. En efecto, ¿qué puede haber de común entre estas nobles deidades, de una elegancia propia de Ovidio, que parecen moverse en las serenas alturas del éter, y esos demonios tan cercanos a la tierra, que nos mostraban los frescos realistas de Padua y de Ferrara, o con el firmamento esquemático de las cúpulas florentinas?

Sin embargo, las dos escenas centrales, en la bóveda de Peruzzi, se desarrollan sobre un campo de estrellas: ¿qué quiere decir esto, sino que también aquí sólo la astrología podrá ofrecernos la clave de esta brillante decoración?

De hecho, un análisis riguroso ha podido descubrir recientemente, en la elección y en el orden de las figuras, datos científicos precisos[127]; tan precisos que han permitido reconstruir un mapa del cielo (ver fig. 26), en el que los cálculos de un astrónomo han reconocido el cielo de Roma, tal y como apareció el 1 de diciembre de 1466, el día mismo en que nacía Agostino Chigi[128].

---

[124] C. F. SAXL, *La fede astrologica di Agostino Chigi*. Publicación de la Reale Accademia d'Italia, Roma, 1934, pp. 12-20.

[125] A. WARBURG, *Eine astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz* (1911). *Gesamm.. Schrift.* I, pp. 169-172.

[126] V. F. HERMANIN, *La Farnesina*, Bergamo, 1927, y SAXL, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, p. 11. La Galatea tenía evidentemente su «significación» en este conjunto tan sabiamente concebido: representaba sin duda un Elemento, el Agua; sobre los otros muros habrían figurado probablemente mitos relativos a los Elementos.

[127] Este análisis se debe al Dr. SAXL: *La fede astrologica*, etc., pp. 22-23: Interpretazione astronomica dei singoli quadri della volta.

[128] Este cálculo ha sido hecho por el Dr. Arthur Beer. V. SAXL, *op. cit.*, pp. 61-67.

De tal modo que son una vez más las potencias fatales las que en este caso vigilan, escondidas tras el velo bordado de la Fábula... Pero esta vez proclaman el destino de un individuo que debe a su favor su fortuna y su gloria: la Fama, que hace sonar su trompeta entre las estrellas de la bóveda, lo publica triunfalmente. Cada vez que levanta la vista, el señor de la casa relee las brillantes promesas de su horóscopo, y su corazón se llena de confianza y de orgullo.

Nada recuerda, en la Farnesina, al mundo espiritual cristiano: las divinidades olímpicas imperan sin rival. No nos apresuremos, sin embargo, a extraer conclusiones apresuradas sobre el «paganismo» de Agostino Chigi. Entremos más bien en Santa María del Popolo, en la capilla en que reposa para la eternidad. En ella descubriremos otra faceta de su pensamiento. En la cúpula, sobre el fondo azul y oro del mosaico, surgen de nuevo las figuras divinas de los Planetas, dispuestos en círculo, según el orden de las esferas (ver fig. 28); pero esta vez no están solos. Sobre cada uno de ellos está situado un ángel, y allá arriba, en la redonda abertura, aparece el Creador, imperioso, con los brazos levantados, en un gesto a la vez de bendición y de mando.

El sentido de la composición es claro: los dioses planetarios, a los que se hallan sometidos el mundo terrestre y el destino de los hombres, están subordinado a su vez. Dependen de una voluntad suprema de la que sólo son los instrumentos.

Por si hay necesidad de confirmar esta interpretación, volvamos a los textos contemporáneos. En sus *Himnos Sagrados* el poeta-astrólogo Lorenzo Bonincontri se dirige en estos términos al Padre Eterno:

Te duce, effulgent Jovis astra caelo,
Reddis et clarum Veneri nitorem,
Atque Fortunam variare cogis
Infima summis[129].

[Bajo tu mando resplandecen los astros en el cielo de Júpiter. / Devuelves también a Venus un claro brillo / y obligas a la Fortuna / a ser voluble.]

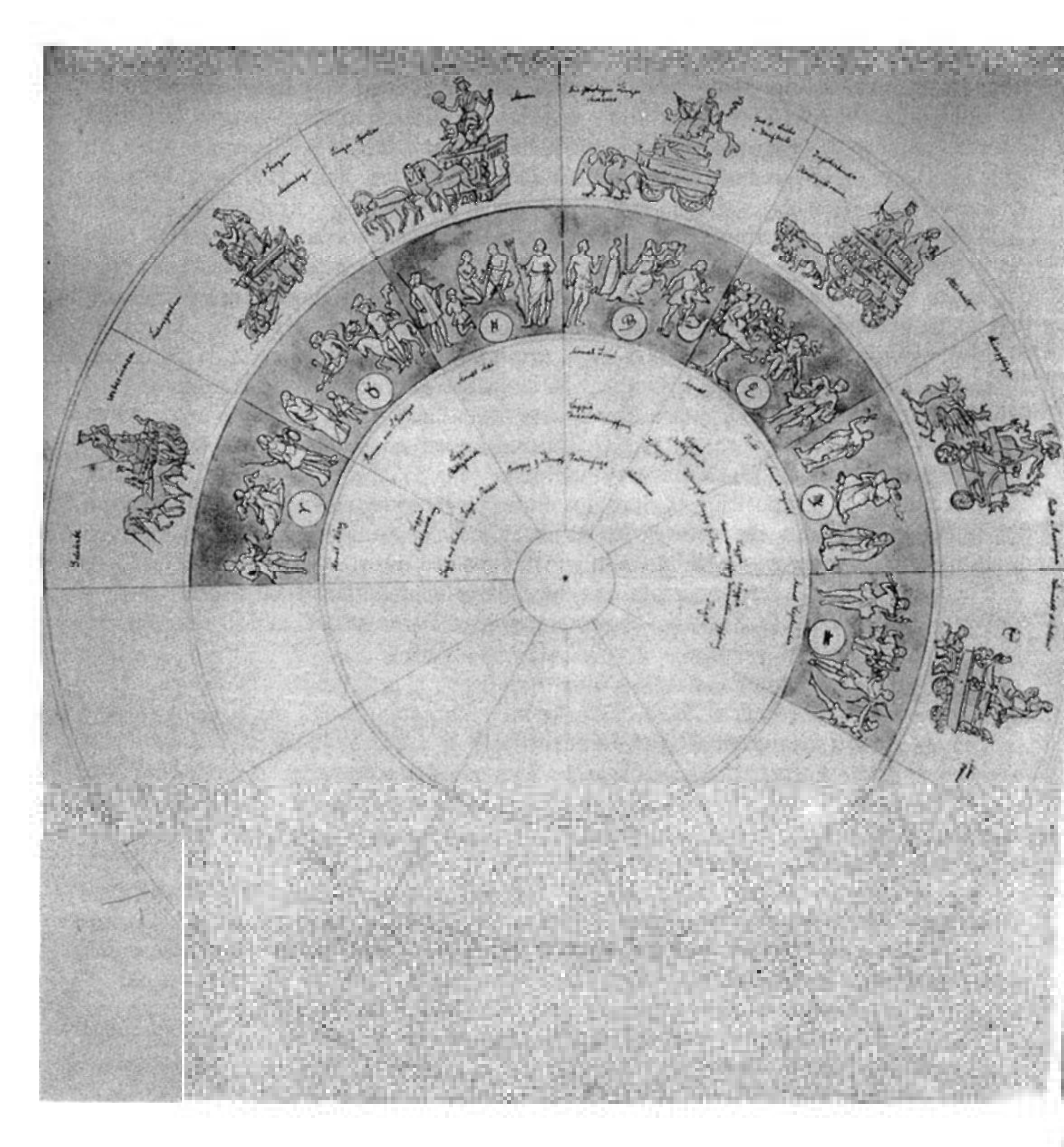
Con más precisión aún, este mismo Bonincontri expone cómo Dios, al crear las estrellas, quiso hacer de ellas sus auxiliares y sus agentes, *«ministras executricesque»*, en el gobierno del mundo sublunar:

Principio Pater omnipotens, ut legibus orbem
Flecteret...
Sublimes caelo statuit stellasque globosque
Errantum: quibus et numeros et nomina finxit,
Naturamque illis praefecit, ut omnia certis
Temporibus mundo starent...
His hominum finxit mores, et corpora, et omnem
Fortunam, et casus varios, vitamque, diemque
Extremum, fati seriem finemque laborum...[130].

[Al principio el Padre omnipotente, / para doblegar con leyes al orbe... / colocó en el cielo las estrellas sublimes y los globos de los planetas: / a los cuales les fijó órbitas y les puso nombres, / y puso al frente de ellos a la naturaleza, para que todo en el mundo / sucediese en su debido momento... / Después de esto formó las costumbres de los hombres, y sus cuerpos, / y a toda la Fortuna, y los varios acontecimientos, y la vida, / y el día extremo, enlace del destino y fin de los trabajos...]

---

[129] *Dierum solemniun christianae religionis,* L. IV (1491), I, 1, 41-44.
[130] L. Bonincontri, *Rer. nat. et divin. sive de reb. coel. Libri,* III, II, 12 y ss.



25. ESQUEMA ASTROLÓGICO DE DECORACIÓN.
Ferrara, Palazzo Schifanoja.



26. ESQUEMA ASTROLÓGICO DE DECORACIÓN.
Roma, Farnesina, Sala de la Galatea, techo.

27. El cielo de Florencia el 9 de julio de 1422. Florencia, San Lorenzo, Sacristía Vieja, cúpula de la capilla.

28. Dios y los astros (Rafael). Roma, Sta. Maria del Popolo, cúpula de la Capilla Chigi.



29. HOROSCOPO DE AGOSTINO CHIGI (Baldassare Peruzzi).
Roma, Farnesina, Sala de la Galatea, techo.

Así, los astros que determinaron la muerte de Chigi tras haber regulado todo el curso de su vida, no hicieron más que ejecutar los decretos de la Providencia.

Pero donde cabe encontrar el mejor comentario a la composición semicristiana, semipagana, de la capilla Chigi, es en la *Urania* de Pontano: el célebre episodio de la «Asamblea de los Dioses» constituye en efecto el exacto paralelo de la referida composición. El Eterno, a punto de crear los seres inferiores y sometidos a la muerte, reúne en el Empíreo a los seres más nobles, que serán sus colaboradores: y quienes acuden a él son las Inteligencias motrices de las siete esferas –los siete «numina» de los planetas–; cada uno aparece con atributos que recuerdan (al igual que en la capilla Chigi) los signos del Zodíaco en los que tienen sus «casas» –es decir, su mayor influencia–. Distribuidos a su alrededor, respetuosos, esperan:

Ergo ubi convenere animisque opibusque parati
Quales jussi aderant, intenti...
Expectant signum atque alacres praecepta capessunt[131].

[Así pues, luego que acudieron preparados de ánimo y de recursos, / estaban presentes los que habían sido requeridos, atentos... / Esperan la señal y contentos reciben los preceptos.]

Dios les dirige entonces un arenga solemne:

Tum genitor solio placidus sic coepit ab alto...[132].

[Entonces el padre, complacido, comenzó así desde el alto solio...]

Vuestra tarea, dice, será cooperar, cada uno con arreglo a sus fuerzas, en la gran obra de la creación. Os corresponde terminar esa obra, modelando el mundo terrestre y las criaturas mortales, como yo mismo he formado el Cielo...

Quare agite, et celeres quam primum ascendite currus
Agressi mortale opus et genus omne animantum...[133].

[Por tanto, ea, cuanto antes ascended veloces a los carros / acometiendo la empresa humana y todo el género de los animales...]

Así habla, y con un signo de cabeza conmueve el Olimpo; todos los dioses saltan a sus carros y se lanzan a la tarea asignada.

La correspondencia con la cúpula Chigi es perfecta, se diría que está uno leyendo su descripción... Y sin duda Pontano se acuerda aquí de Platón, que en el *Timeo* reúne en torno al Demiurgo un concilio de δαίμονες[134]; pero sobre todo se esfuerza por integrar en el dogma cristiano los principios de la astrología. Esta conciliación entre la «ciencia» pagana y la teología, entre la Providencia y la Necesidad; este equilibrio entre dos universos –que el pensamiento del Rinascimento continúa persiguiendo ansiosamente– helos aquí súbitamente, por un instante, realizados; pero sólo el arte[135] ha conseguido este milagro, el arte de Pontano y el arte de Rafael, en el que por otro prodigio, lo pagano y lo sagrado, la gracia sensual y la majestad metafísica se funden en una luz de paz.

---

[131] *Urania*, I, 921-923. Sobre el pensamiento astrológico de Pontano y su evolución, ver SOLDATI, *op. cit.*, cap. IV, pp. 232-253.

[132] *Ibid.*, 924.

[133] *Ibid.*, 946-947.

[134] *Timeo*, 40 D, 41 D.

[135] En efecto, Pontano, cuyo pensamiento, al principio puramente científico y pagano, excluye, de hecho, la concepción teológica del Universo, intenta hacia el final de su vida aportar a su docrina un correctivo religioso. Es entonces cuando adopta la teoría de los astros-instrumentos; admite incluso –¡con grandes reservas!– el libre arbitrio, factor hasta entonces despreciado. Pero así rectificado tardiamente, su sistema carece de armonía y de unidad.

CAPÍTULO III

LA TRADICIÓN MORAL

El método de interpretación que consiste en prestar a la mitología un sentido edificante se remonta cuando menos a los Estoicos[1]. Su ardiente deseo de conciliar la filosofía con la religión popular no les había llevado únicamente, como hemos visto, a buscar en los Dioses símbolos físicos; se esforzaban también, llegado el caso, por descubrir en su figura y en su nombre mismo una significación espiritual; y en sus aventuras, una enseñanza moral.

La empresa, en un primer momento, parecía una auténtica hazaña: los Olímpicos, en su conjunto, están lejos de constituir modelos de virtud; la historia de sus orgías y sus crueldades, de sus incestos y sus fornicaciones no puede ser menos edificante. Pero ahí radica justamente lo que hacía legitima y necesaria la exégesis de los Estoicos. En efecto, Homero, que relata todas estas ignominias de los Dioses, es un noble y gran poeta: ¿es admisible que haya compuesto estos relatos impíos *sin una oculta intención*? No; con toda seguridad, es imposible[2]: hay que esforzarse por consiguiente en comprender lo que ha querido decir cuando habla de los Dioses; hay que distinguir el sentido literal y el sentido profundo. El primero es frívolo, pero el segundo es grave —y es éste el verdadero sentido.

Así se constituye el método alegórico[3]. Lo encontramos sistemáticamente aplicado, al final de la era pagana, en dos pequeños tratados: las *Alegorías homéricas* de Heráclito, y el *Comentario sobre la naturaleza de los Dioses* de Phornutus[4]. En ellos aprendemos que los atributos viriles de Mercurio Quadratus significan la plenitud y la fecundidad de la razón[5] y que las Arpías que le quitan su alimento a Fineo son las cortesanas que devoran el patrimonio de los jóvenes[6].

---

[1] V. DECHARME, *La Crítica de las tradiciones religiosas entre los Griegos, de los orígenes a los tiempos de Plutarco*, p. 288 y también 274-275; Gilbert MURRAY, *Five Stages in Greek Religion*, cap. IV, pp. 165-169; G. BOISSIER, *La Religión romana*, II, VII.

[2] «Si Homero no ha empleado alegorías, dice Heráclito, entonces ha cometido todas las impiedades»: *luego* Homero ha empleado alegorías. V. R. HINKS, *Myth and Allegory in ancient art*, Londres, 1939, Introd., pp. 3-4.

[3] Las interpretaciones físicas son también alegorías; pero para mayor claridad de nuestra exposición reservamos este término a las interpretaciones morales.

[4] *Opuscula mythologica physica et ethica, graece et latine...*, Cambridge, 1671 *(Phalaephatus, Heraclitus, Phornutus, Sallustius, etc.)*.

Sobre la interpretación moral de los mitos entre los Estoicos en general, v. DECHARME, pp. 347-353.

[5] PHORNUTUS, *De nat. deor.*, p. 32.

[6] Heráclito, cap. VIII, p. 79.

Los neo-platónicos heredan este método, pero lo emplean a una escala más amplia y con un espíritu diferente. No lo aplican ya únicamente a Homero, sino a todas las tradiciones religiosas, incluidos los cultos extranjeros: el universo entero no es por lo demás para ellos más que un gran mito, que oculta un sentido espiritual; su actitud no es ya la de razonadores, empeñados en justificar absurdos chocantes; es una actitud de devotos y de místicos que profundizan con respeto el sentido de un texto sagrado. Tal es el caso, por ejemplo, de Salustio, el amigo del emperador Juliano, que en su tratado *De los Dioses y del Mundo*[7] defiende con fervor la mitología, cuyo verdadero sentido, afirma, no se revela más que a los iniciados. Escoge muy a propósito, para su demostración, las fábulas que parecen más groseramente inmorales: así por ejemplo la de Saturno devorando a sus hijos, o también la de Atis y Cibeles: por ejemplo, prueba mediante el análisis del mito y del ritual que en esta última hay que ver las «vicisitudes del alma a la búsqueda de Dios»[8]. Sin perder nada de su valor como fuente de emoción religiosa, estas leyendas que Cicerón y Séneca trataban desdeñosamente como «inepcias» o «cuentos de viejas»[9] se ven finalmente explicadas en un sentido piadoso y filosófico,[10] «ὁσίως καὶ φιλοσόφως».

La debilidad de este sistema de interpretación es evidente: buscar ideas bajo viejas imágenes que ya no se comprenden, es cometer un grave error sobre la naturaleza de los mitos primitivos[11]. No obstante, los filósofos helenísticos habrían podido invocar algunas buenas excusas, pues a fin de cuentas, no inventaron la alegoría gratuitamente. Prescindiendo de mitos recientes, imaginados o al menos desarrollados reflexivamente —como el de Psique—, las viejas leyendas hacía tiempo que se habían cargado de elementos espirituales. Depuradas ya en Homero, se habían ido ennobleciendo, de Esquilo a Platón, para servir de tema a poetas y pensadores; y los Dioses no eran ya aquellos seres elementales, «apenas desprendidos del Universo, cubiertos de hollín y de humo», ni tan siquiera la cuadrilla ligera y camorrista del Olimpo. Como las estatuas de sus templos, se habían convertido, para los espíritus más elevados, en magníficas metáforas, en signos o peldaños para ayudar al hombre a concebir la Divinidad[12].

Otras razones aún inclinaban a la interpretación alegórica: el gusto de la Antigüedad por los apólogos que encierran una moral en un cuento, y sobre todo la tendencia, común a los Griegos y Romanos, a personificar abstracciones. No les era difícil a quienes concedían a la Salud, a la Victoria, a la Fortuna, a la Concordia, al Pudor, una forma y una dignidad divinas, descubrir esas cualidades en las Diosas de la Fábula:

Minerva es la Prudencia, y Venus la Belleza[13].

La mitología de Virgilio es interesante a este respecto, y por doble motivo. En la multitud de Dioses maléficos que se aprietan en el vestíbulo de los Infiernos[14], distinguimos entre los monstruos de las viejas épocas, Gorgonas y Titanes, a la Discordia, las Preocupa-

[7] SALUSTIO, *De diis et mundo*, cap. III y IV.

[8] Esta explicación está tomada, por otra parte, de la 5ª oración de Juliano en alabanza a la Gran Madre.

[9] CICERÓN, *De nat. deor.*, II, 28: *superstitiones paene seniles;* SÉNECA, *fragm.* 26: *ineptiae poetarum.*

[10] PLUTARCO, *De Iside et Osiride*, 355.

[11] V. por ej. RENAN, *Estudios de historia religiosa*, pp. 26-27; «Constituye un error suponer que en una época ya pasada la humanidad creó símbolos a fin de recubrir dogmas, y con una visión distinta del símbolo y del dogma». Cf. *Vida de Jesús*, 10ª ed., 1863, p. 3.

[12] V. G. MURRAY, *op. cit.*, cap. II, p. 75. «Hermes, Atenea, Apolo, tienen todos su larga historia espiritual».

[13] Sobre los dioses que encarnan *pasiones* y sobre la explicación «psicológica» de la mitología, v. DECHARME, pp. 289-291.

[14] *Aen.*, VI, 273-281. Cf. la descripción de Fama, *ibid.*, IV, 173-188. V. BOISSIER, *La Rel. rom.*, I, p. 322.

ciones y los Remordimientos vengadores. Por otra parte, los Olímpicos han adquirido en la Eneida una fisonomía digna y grave; Virgilio se prohíbe relatar acerca de ellos las ligeras historias que con tanta complacencia recoge Ovidio. Su actitud incita al respeto: Júpiter preside su consejo con majestad soberana; la propia Venus no es más que una madre que tiembla por su hijo[15]. Virgilio moraliza a los Dioses, al tiempo que diviniza las ideas morales.

Erróneo en su principio, y con frecuencia ridículo por sus abusos, el método alegórico tenía su excusa: incapaces de distinguir netamente periodos en la historia de los Dioses, los filósofos reencontraban en la mitología elementos que otros filósofos habían introducido en ella: el reflejo de su propia sabiduría... Por otra parte, como hemos dicho, tenía también su razón de ser: a quienes querían conservar la religión de sus padres, se les aparecía como un medio de regenerarla, de ponerla de acuerdo con las exigencias y escrúpulos nuevos de su conciencia.

Por esta misma razón, parece que el cristianismo habría tenido que mostrarse hostil a la alegoría: ésta era, en manos de los paganos, un arma defensiva de gran vor. Desde el momento en que Juliano, por ejemplo, confería a la mitología un sentido altamente espiritual, la protegía contra la crítica de los cristianos; y éstos no podían ya reivindicar para su propia religión una superioridad moral.

De hecho, entre los Padres de la Iglesia, algunos combatieron estas interpretaciones «que disfrazaban, bajo los fastos de una doctrina profunda, un vergonzoso y miserable error». «Se nos habla, continúa san Agustín, de lecciones de virtud, que un pequeño número de iniciados aprendían en los mitos: pero, ¡que se nos muestren, o que se nos recuerden los lugares en que estas lecciones han sido predicadas al pueblo!»[16]. No obstante, ¿cómo habrían podido los Padres condenar sin apelación un método que ellos mismos aplicaban a cada paso? Sin hablar aquí de las parábolas, tradicionales en la enseñanza cristiana, es conocida su tendencia a buscar siempre, en los relatos de los libros santos, un sentido profundo, oculto bajo el sentido literal[17]. Esta tendencia es sensible en primer lugar entre los Padres griegos, y se explica precisamente por su formación alejandrina; así, según Orígenes (y muchos otros comentaristas lo repetirán después), el esposo y la esposa del *Cantar de los Cantares* son Cristo y la Iglesia[18]. Pero desde Alejandría el espíritu alegórico gana la Iglesia occidental: se encuentran exégesis del mismo tipo en san Ambrosio y en Prudencio, el famoso autor de esa *Psicomaquia* en que se personifican los Vicios y las Virtudes[19].

Más aún: incluso para la mitología, los Padres adoptaron con frecuencia interpretaciones morales análogas a las que proponían sus adversarios, y ello por razones didácticas. Habían admitido, en efecto, la poesía profana en la educación, no sin repugnancia, pero

[15] V. BOISSIER, *op. cit.*, p. 286; DE LA VILLE DE MIRMONT, *La Mitología y los dioses en los Argonautas de Apolonio de Rodas y en la Eneida*, 1894.

[16] *De Civ. Dei*, II, 6. *«Nec nobis nescio quos susurros paucissimorum auribus anhelatos et arcana velut religione traditos jactent, quibus vitae probitas castitasque discatur; sed demonstrentur vel commemorentur loca... luxuria refrenanda»*. Cf. *Epist.* 91: *«Illa omnia, quae antiquitus de vita deorum moribusque conscripta sunt, longe aliter sunt intelligenda atque interpretanda sapientibus*, etc.». San Basilio (*Hom.*, III, 31) protesta también contra estas interpretaciones.

[17] V. Diccionario de Teología católica, art. *Alegorías bíblicas*.

[18] Algunos paganos critican por lo demás, a su vez, esta aplicación del método alegórico a la Biblia; así Celso. V. ORÍGENES, *Contra Celsum*, IV, 48.

[19] Tertuliano, Cipriano, Hilario de Poitiers, san Agustín, aplican también este método. Sobre Prudencio, V. M. LAVARENNE, *La Psicomaquia de Prudencio*, París, 1933. La introducción contiene informaciones sobre la historia de la literatura alegórica.

con la convicción de que era un elemento indispensable de la cultura[20]. ¿Cómo podría un hombre cultivado ignorar a Homero y Virgilio? Ahora bien, para hacer comprender a los alumnos los relatos de los poetas, el profesor, necesariamente, «debía contarles la escandalosa historia del Olimpo, explicarles los atributos de los Dioses, desplegar ante ellos toda su genealogía...»[21]. En esta tarea delicada, la alegoría les proporcionaba un gran auxilio; y puede creerse que los profesores cristianos del siglo IV acogieron favorablemente los comentarios paganos redactados en este sentido, tales como el comentario de Servio sobre Virgilio, y el de Lactancio Plácido sobre la *Tebaida* de Estacio.

Pensaban de este modo reducir a los Dioses al estado de ornamentos inofensivos. De hecho, en las escuelas no se limitan a leer sus aventuras: se les convierte en temas de composición. ¡Dos siglos después de que el cristianismo se haya convertido en religión del Estado, aún se propone a los jóvenes, como ejercicio literario, que hagan hablar a Tetis o a Juno, o que condenen el crimen de un impío que ha trasladado la estatua de Diana, la diosa virginal, a un lugar deshonesto![22] La mitología llenará por igual, como un ingrediente anodino, pero indispensable, los panegíricos de Claudiano[23] y las elegías de Ausonio[24].

En el umbral del siglo VI se levantan dos monumentos alegóricos: el uno sobre la Biblia, las *Moralia* de Gregorio Magno[25]; el otro sobre los Dioses paganos, las *Mythologiae* de Fulgencio[26]. En esta última obra, el «lector se siente casi espantado por la agudeza de un espíritu que transpone filosóficamente todas las fábulas bien al plano de la naturaleza, bien al de la moral»[27]. Al lado de interpretaciones físicas, Fulgencio elabora, en efecto, explicaciones edificantes: así por ejemplo, las tres diosas entre las que escoge Paris se convierten en símbolos de la vida activa, de la vida contemplativa, y de la vida amorosa (II, 1); el emparejamiento del Cisne y de Leda significa la unión del Poder con la Injusticia, unión cuyos frutos son necesariamente —como Elena— objeto de escándalo y de discordia (II, 16).

Gregorio de Tours percibía claramente el peligro de este método, que con el pretexto de extraer de las fábulas paganas una enseñanza moral, perpetuaba su recuerdo: «Dejemos a los dioses, decía, y volvámonos más bien hacia el Evangelio»[28]. Pero estas sabias advertencias no tuvieron efecto. En la época carolingia, paralelamente a las *Allegoriae in universam sacram scripturam,* de Rabano Mauro, aparece un poema de Teodulfo, obispo de Orleáns, sobre la manera de entender «filosóficamente» las fábulas de los poetas[29]:

---

[20] TERTULIANO, *De idol.*, 10: *«Cum instrumentum sit ad omnen vitam litteratura...»;* SAN JERÓNIMO, *Epist.*, 21: *«In pueris necessitatis est».*

[21] BOISSIER, *El fin del paganismo,* I, pp. 234-235. V. MARROU, *op. cit.*, p. 117. La *«historia»* (en el sentido de explicación, de informaciones históricas indispensables para la inteligencia de un texto) «incluye necesariamente la mitología, que ocupa en ella un lugar de honor».

[22] V. estos temas de *Dictiones* en BOISSIER, *op. cit.*, p. 253.

[23] *Ibid.*, II, 281-282.

[24] *Ibid.*, II, 80-81. En la educación de los Jesuitas, la mitología jugará más tarde un papel por completo análogo.

[25] *Expositio in librum Job sive moralium libri XXXV.*

[26] FULGENTIUS PLANCIADES: *Mythologiarum ad Catum presbyterum libri III. Auctores Mythographi latini,* ed. Van Staveren, Leyde, 1742, pp. 593-734. Recordemos aquí, a título indicativo, las *Bodas de Mercurio y Filología* de MARZIANO CAPELLA, que son esencialmente una alegoría de las artes liberales.

[27] Tal es el juicio de un clérigo del siglo XII, SIGEBERTO DE GEMBLOUX *(Liber de scriptoribus ecclesiasticis,* cap. 28, P. L. 160, col. 554). *«Hic certe omnis lector expavescere potest acumen ingenii ejus, qui totam fabularum seriem, secundum philosophiam expositarum, trastulerit vel ad rerum ordinem vel ad humanae vitae moralitatem».*

[28] *«Non enim oportet»*, escribe en el *Liber de gloria martyrum* (M. G. S. rer. Merov., I, 487-488), *«fallaces commemorare fabulas neque philosophorum inimicam Deo sapientiam sequi, ne in judicium aeternae mortis, Domino discernente cadamus... Non ego Saturni fugam, non Junonis iram, non Jovis stupra... commemoro. Sed ista omnia tanquam super harenam locata et cito ruitura conspiciens ad divina et evangelica potius miracula revertamur».*

[29] *Theodulfi Carmina,* P. L. CV, col. 331-332. *De libris quos legere solebam, et qualiter fabulae poetarum a philosophis mystice pertractentur.*

Falsa poetarum stilus affert, vera sophorum
Falsa horum in verum vertere saepe solent...

[La mente depravada se forja en una aljaba, en el arco se preparan asechanzas. / Tus flechas, niño, son veneno, y tu fuego, amor, es una antorcha.] NO

En consecuencia, interpreta que Proteo representa la Verdad; Hércules, la Virtud; Caco, el mal ladrón; y comenta en estos términos los atributos de Cupido:

Mens prava in pharetra, insidiae signantur in arcu.
Tela, puer, virus, fax tuus ardor, amor...

[La mente depravada se forja en una aljaba, en el arco se preparan asechanzas. / Tus flechas, niño, son veneno, y tu fuego, amor, es una antorcha.]

De este modo la mitología tiende a convertirse en una *Philosophia moralis:* tal es el título de una obra del siglo XI, atribuida a Hildebert de Lavardin, obispo de Tours, que recoge un gran número de ejemplos en los poetas paganos, al igual que en la Biblia[30]. Tiende incluso a conciliarse con la teología: el genio alegórico de la Edad Media, que, renovando la tradición de los Padres[31], percibe en los personajes y en los episodios del Antiguo Testamento prefiguraciones de la Nueva Alianza, entrevé en los personajes y en los episodios de la Fábula, prefiguraciones de la verdad cristiana.

En efecto, a partir del siglo XII, en que la alegoría se convierte en el vehículo universal de toda expresión piadosa, la exégesis mitológica de esa orientación adquiere asombrosas proporciones. Son los tiempos en que Alexander Neckham[32] relaciona a los Dioses con las Virtudes que, según san Agustín, conducen al hombre gradualmente a la sabiduría cristiana; los tiempos en que Guillaume de Conches[33] comentando la *Consolación de la Filosofía,* de Boecio, interpreta a Eurídice como la concupiscencia innata del corazón humano, y a los gigantes como nuestros cuerpos, compuestos de barro, que se sublevan contra el alma-Júpiter; los tiempos en que Bernard de Chartres y su alumno, Juan de Salisbury[34], meditan sobre la religión pagana, «no por respeto hacia sus falsas divinidades, sino porque esconde enseñanzas secretas, inaccesibles al vulgo». Pero sobre todo son los tiempos en que se explotan las *Metamorfosis* de Ovidio como una mina de verdades sagradas.

Los primeros siglos cristianos se habían mostrado hostiles a Ovidio, precisamente porque su obra parecía mucho más difícil de adaptar a la filosofía y a la teología que la del

[30] *Moralis philosophia de honesto et utili.* P. L. CLXXI, col. 1007 y ss. HAURÉAU (*Noticias y extr. de los ms.*, XXXIII, p. 100 y ss.) atribuye esta obra a Guillermo de Conches.
[31] V. Dicc. Teol. Catól., art. *Alegorías bíblicas,* 20. Este tipo de Alegorías «que anuncian el porvenir» se hallan, p. ej., en SAN AGUSTÍN, *Enarrat. in Ps.*, VII, n° 13. P. L. XXXVI, col. 115-116. Se sitúa a Hércules en paralelo no sólo con Sansón, sino también con el propio Cristo. V. M. SIMON, *Hércules y el Cristianismo,* París, 1955. En su «Hércules cristiano» (*Himnos,* libro II) RONSARD desarrollará sistemáticamente este paralelismo.
[32] *De nat. rer.*, I, 7; cf. SAN AGUSTÍN, *De doct. christ.*, II, 7. Se trata de los dioses planetarios (v. cap. precedente) a los que Neckham hace corresponder los dones del Espíritu Santo: *Saturnus = donum sapientiae; Mars = consilii; Mercurius = pietatis; Luna = timoris Dei,* etc.
[33] V. Ch. JOURDAIN: *De los comentarios inéditos de Guillermo de Conches y N. Triveth sobre la Consolación de la Filosofía de Boecio. Not. y extr. de los ms.*, XX, pp. 55-57.
[34] JOHANNES SARESBERIENSIS, *Entheticus,* ed. Giles, V, p. 244, versos 185 y ss.:
Non quia numinibus falsis reverentia detur
Sed sub verborum tegmine vera latent
Vera latent rerum variarum tecta figuris
Nam sacra vulgari publica jura vetant.

grave Virgilio[35]. El primer indicio de un cambio de actitud a este respecto se registra durante el siglo VIII en ese Teodulfo, obispo de Orléans, que hace un momento citábamos. En las obras de Ovidio —dice—:

> *...Quamquam sint frivola multa*
> *Plurima sub falso tegmine vera latent...*[36].
>
> [...Aunque muchas cosas sean frívolas, / muchísimas verdades yacen ocultas bajo un falso velo...]

Habrá que esperar aún cuatro siglos para que salga a la luz este Ovidio Ethicus o Theologus; pero su revancha será espectacular.

Ocupa para empezar un lugar de honor[37] en los *Florilegia*, esas antologías de «sentencias» edificantes extraídas de autores antiguos, cuya gran boga empieza entonces. Su autoridad sirve, por ejemplo, para probar proposiciones como ésta: *«De summa dei potentia et voluntatis eius efficacia»*. En otra colección de textos edificantes[38], nos llevamos la sorpresa de encontrar una selección de extractos de las *Metamorfosis*, explicados para uso de monjas: ¡lo picante del asunto estriba en que se interpreta a las diosas como si se tratara de las propias monjas! Los dioses son el clero; sus matrimonios son las reuniones de monjes y monjas:

> *Abbatissarum genus et grex omnis earum*
> *Sunt Pallas plane, tria virginis ora Dianae,*
> *Juno, Venus, Vesta, Tetis; observantia vestra*
> *Est expressa satis cultu tantae deitatis...*
>
> (*Loc. cit.*, p. 697, versos 62 y ss.)
>
> [El género de las abadesas y toda su grey / son igual que Palas, las tres caras de la virgen Diana, / Juno, Venus, Vesta, Tetis; vuestra observancia / se manifiesta suficientemente en el culto de tan excelsas deidades...]

Pero existen también explicaciones de conjunto de las *Metamorfosis*, explicaciones que se van a ir multiplicando[39], tales como el comentario en prosa de Arnolphe d'Orléans, y los *Integumenta*, en verso, de Jean de Garlande[40]; pero el ejemplo más importante nos lo ofrece el inmenso poema conocido con el título de *Ovidio moralizado*, compuesto hacia los primeros años del siglo XIV[41] por un autor anónimo al que se identifica bien con Philippe de Vitry, obispo de Meaux, bien con Chrestien Legouais de Sainte-More.

El principio alegórico se formula aquí con nitidez. En las *Metamorfosis*, declara el autor:

---

[35] V. Lester K. BORN, *Ovid and Allegory. Speculum*, 1934, pp. 362-379.

Sobre la fecha en que se introdujo a Ovidio en el programa de las escuelas, Born señala (p. 363, n. 5) que los eruditos no están de acuerdo. TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlunge, II. Einleintung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, Munich, 1911, p. 115, llama a los siglos VIII y IX: *aetas virgiliana; al* X y al XI: *aetas horatiana;* al XII y al XIII: *aetas ovidiana.* Sobre el éxito de Ovidio en la Edad Media, v. PANSA, *Ovidio nel medioevo e nella tradizione popolare*, Sulmona, 1924.

[36] *Loc. cit.*, versos 19-20.

[37] El *Florilegium* estudiado por HUEMER (*Zur Gesechichte der class. Studien im Mittelalt.*, 1881, 415-422) comprende 14 libros: 9 están extraídos de autores paganos, 5 de Ovidio.

[38] WATTENBACH, *Mitteil. aus zwei Handschr. der K. Hof. und Staatsbibliothek. Sitzungsberichte der K. Bay. Ak. der Wiss. zu München*, III, 1873, pp. 665-747.

[39] No las citaremos todas. V. BORN, art. cit., y FARAL, *Las Artes poéticas de los siglos XII y XIII*, pp. 42-60.

[40] Publicadas las dos por F. GHISALBERTI. 1) *Un cultore di Ovidio nel sec. XII, Mem. del R. Ist. Lombardo di Scienze e Lett.*, 1932, pp. 157-234; 2) *Integumenta Ovidii, poemetto inedito del sec. XII.* Milán, 1933.

[41] GASTON PARIS: *Chrétien Legouais y los otros traductores o imitadores de Ovidio. Hist. lit. de Fr.*, XXIV. DE BOER, *Ovidio moralizado, Poema de comienzos del siglo XIV publicado con arreglo a todos los manuscritos conocidos.* Amsterdam, *Verh. d. Kon. Akad. van Vetensch.*, 1915-1938.

Tout est pour nostre enseignement.

[Todo va dirigido a instruirnos.]

De hecho, reencuentra en ellas toda la moral cristiana, y hasta la propia Biblia: los ojos de Argos que Juno siembra en la cola del pavo real son las vanidades del siglo; el pavo real es el orgulloso que se vanagloria; Diana es la Trinidad; Acteón, Jesucristo. Faetón representa a Lucifer y su rebelión contra Dios. Ceres buscando a Proserpina es la Iglesia que busca recuperar las almas perdidas de los pecadores; las antorchas que tiene en la mano son el Antiguo y el Nuevo Testamento; el niño que le insulta y al que convierte en lagarto es la Sinagoga[42]. Para Dante, en quien la mitología ocupa un lugar —a primera vista— sorprendente, la Fábula, repertorio de pasiones, está cargada de significaciones edificantes: en el *Purgatorio,* las historias de Aglauro, de Procne, de Midas, de Meleagro y de Pasífae, se convierten en otros tantos ejemplos de los extravíos humanos. Pero la actitud de Dante ante las divinidades paganas es profundamente original. Las trata con dignidad, incluso con reverencia. No sólo acepta la realidad de estos seres sobrenaturales; sugiere que han desempeñado, entre la Caída y la Redención, un papel premonitorio, consistente en aclarar a veces las lecciones del Antiguo Testamento. En la «Biblia de los Gentiles», los grandes dioses, los *superi,* inteligencias veladas, estaban encargados de hacer sentir al mundo, de forma disimulada, la autoridad del verdadero Dios. Por las sanciones que Júpiter o Apolo infligían a los culpables mortales, hacían presentir a las criaturas humanas la absoluta sumisión debida al Creador. De ahí la importancia, en la *Commedia,* del tema «titánico» de la insubordinación, de la rebelión, y de sus castigos. Dante confirma las sentencias condenando al infierno a los rebeldes fulminados por los dioses. En cuanto a los demonios que les atormentan, sitúa a los más notorios —Caronte, Plutón, Minos— entre los *inferi.* Mientras que los *superi,* espíritus celestes, actuaban para un Dios aún disimulado, a estas inteligencias caídas se les otorgan funciones infernales; se han pasado al servicio de Satán[43].

Al mismo siglo pertenecen: la *Alegoría* sobre Ovidio de Giovanni del Virgilio[44]; los *Moralia super Ovidii Metamorphoses* del dominico Robert Holkot; el *Reductorium morale,* del benedictino Pierre Bersuire, cuyo libro 15 moraliza a Ovidio, y cuyo autor declara interesarse exclusivamente por el sentido edificante de la Fábula[45]; la *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata,* de Thomas Waleys; las *Allegorie ed esposizioni delle Metamorphosi,* de Giovanni dei Bonsogni...

Hay que añadir, en el siglo XV, dos comentarios de particular interés: uno de ellos, llamado *Comentario de Copenhague,* acompaña uno de los manuscritos del gran *Ovidio moralizado*[46]; el otro acompaña la traducción francesa del *Ovidio moralizado* extraído del *Reductorium morale* de Pierre Bersuire, traducción impresa en Brujas en 1484 por Colart Mansion. Los dos comentaristas muestran desde el principio cuál es su intención: quieren explicar el sentido moral de las fábulas, porque «l'omne doit de toutes choses tyrer sapience et mettre a prouffit pour lui el pour les autres en incitant a bonnes moeurs et fuyant vices» («el hombre debe extraer sabiduría de todas las cosas y obtener provecho para él y para los otros incitando a las buenas costumbres y huyendo de los vicios»). Justi-

[42] I, versos 4099-4150; III, versos 635-643; I, 4245-4260; V, 3041-3144.

[43] V. P. Renucci, *Dante, discípulo y juez del mundo greco-latino,* Clermont-Ferrand, 1954.

[44] V. Wicksteed y Gardner, *Dante e Giovanni del Virgilio,* Edimburgo, 1902, apéndice I, pp. 314-321.

[45] *Reductorium morale,* prólogo: *«Non intendo nisi rarissime litteralem sensum fabularum tangere, sed solum circa expositionem moralem et allegoricam laborare.»*

[46] V. G. T. M. Van't Sant, *El Comentario de Copenhague al Ovidio moralizado,* Amsterdam, 1929.



30. JUNO-MEMORIA.
Roma, Vat., ms. Palat. lat. 1066, f. 223v
(Fulgentius Metaforalis).

31. VENUS-LUJURIA.
Roma, Vat., ms. Palat. lat. 1726, f. 43r
(Ymagines secundum diversos doctores).

fican sus proyectos mostrando que la Biblia autoriza la moralización, y que el propio Jesucristo se sirvió de parábolas. Todo esto no tiene nada de novedoso; pero, como ha observado muy justamente J. Van'T Sant[47], en más de una ocasión el autor del *Comentario* se desliza de la interpretación moral a la crítica social; en efecto, las divinidades mitológicas en modo alguno simbolizan siempre para él los vicios en general, sino los vicios de su tiempo y sobre todo los de los grandes —el clero y los príncipes—. Plutón, por ejemplo, encarna al mal prelado; Marte y Neptuno, a los tiranos. Por el contrario, Saturno, Júpiter, Apolo representan si llega el caso a los eclesiásticos virtuosos. En cuanto a Juno, ha quedado como la encarnación de la Iglesia.

Hay que conceder un lugar aparte al franciscano John Ridewall, que compone a mediados del siglo XV un tratado mitológico que renueva el de Fulgencio[48], pero en el que utiliza las fuentes más diversas, los escritores clásicos y los de la decadencia, la Biblia y los Padres, los enciclopedistas y los teólogos. El orden de los capítulos está regido por la identificación de los Dioses y de las Virtudes. Saturno es la Prudencia; como los elementos de la Prudencia son la Memoria, la Inteligencia y la Previsión, Ridewall trata a continuación sobre los hijos de Saturno, Juno-Memoria, Neptuno-Inteligencia, Plutón-Providencia; y sobre Júpiter-Benevolencia, suma de Prudencia, de Sabiduría y de Inteligencia... A Plutón están subordinados Cerbero-Cupiditas y Proserpina-Beatitudo. Asimismo, Apolo es la Verdad, Dánae el Pudor, Perseo el Coraje, etc. En los detalles, el análisis alegórico es llevado hasta sus últimos extremos: por ejemplo Juno, ya lo dijimos, es la Memoria; pues bien, los atributos de esta diosa son los siguientes: está cubierta por un velo, coronada por un arco-iris y perfumada; sostiene un cetro; está enlazada por una cadena de oro, y rodeada de pavos reales, etc.[49] (ver fig. 30). Todos estos rasgos se explican, como vamos a ver, precisamente porque Juno es la Memoria.

En efecto, la Memoria conserva el recuerdo del pecado; de ahí, el velo que sirve a Juno para esconder su vergüenza. El recuerdo del pecado conduce al arrepentimiento, y por ende a la reconciliación con Dios: de ahí, el arco-iris, signo de perdón divino. La reconciliación engendra la consolación espiritual, que llena el alma de delicias: de ahí, los perfumes. Alcanzado, gracias al recuerdo, al arrepentimiento y a la reconciliación, ese estado bienaventurado, el alma recupera el dominio sobre sí misma, que el pecado le había hecho perder: de ahí, el cetro, etc.[50]. Es notorio el extraordinario ingenio de este comentario, y sobre todo si se considera que cada interpretación se apoya al menos en una autoridad —Cicerón, San Agustín o Bernardo de Chartres—. Constituye sin duda el monumento más curioso de la alegoría cristiana, aplicada a la mitología.

Es de sobra conocido el irónico juicio de Rabelais sobre los alegoristas en el prólogo de *Gargantúa:* «Croiez vous en vostre foy qu'onques Homère, escrivant l'Iliade et Odysée, pensast es allegories lesquelles de luy ont calfreté Plutarche, Heraclides Ponticq, Eustatie, Phornute, et ce que d'iceulx Politien a desrobé? Si le croiez, vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion, qui decrète icelles aussi peu avoir eté songées d'Homère, que d'Ovide en ses Métamorphoses les Sacremens de l'Evangile» («¿Creéis acaso seriamente que cuando Homero escribió la Ilíada y la Odisea pensaba en las alegorías que le han atri-

[47] *Op. cit.*, p. 12.

[48] JOHANNES RIDOVALENSIS, *Fulgentius Metaforalis*. Ver el importante estudio de H. LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius Metaforalis, ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*. Stud. Bibl. Warburg, Leipzig, 1926.

[49] En el capitulo I de la 2.ª parte veremos con qué elementos se constituyó esta iconografía.

[50] Texto en LIEBESCHÜTZ, *op. cit.*, cap. IV, pp. 88-90.

buido Plutarco, Heráclides Póntico, Eustacio, Phornutus, y que Poliziano pretende haber desvelado? Si tal cosa creéis no podéis estar más distantes de mi opinión, según la cual Homero estuvo tan lejos de pensar en ellas como Ovidio en sus Metamorfosis de hacerlo en los Sacramentos del Evangelio.»)

Hay una cierta predisposición a imaginar que la mayoría de los contemporáneos de Rabelais adoptaron su actitud sobre este punto. Una de las diferencias esenciales que habitualmente se establece entre el Renacimiento y la Edad Media es en efecto ésta: la Edad Media no practica el culto desinteresado de las letras antiguas; busca en ellas un alimento moral, no las estudia más que a la luz y en función del cristianismo[51]. El Renacimiento, por el contrario, libre de todo escrúpulo, busca goces estéticos y sensuales: debería por consiguiente desterrar la alegoría, que esconde o que disfraza la verdadera figura de los dioses.

En realidad, esta distinción tradicional resulta muy frágil si se miran las cosas de más cerca[52]; tenemos aquí una prueba nueva. Ya es significativo que ni las burlas de Rabelais, ni las invectivas de Lutero[53], hayan detenido la boga de las «moralizaciones» de Ovidio: muy numerosas a comienzos de siglo en Francia y en Italia[54], se hallan difundidas a finales por toda Europa[55]. No se debe interpretar este hecho como la supervivencia de una tradición puramente popular: los propios humanistas no renunciaron, como vamos a ver, a buscar en la Fábula enseñanzas ocultas. Y esto, a pesar de su trato directo y familiar con la Antigüedad, o más exactamente, a causa de dicho trato. Pues esos Antiguos a quienes interrogan con pasión son, con mucha frecuencia, los últimos representantes del paganismo, los que más lejos han llevado la exégesis mitológica, y especialmente el alegorismo[56]. Como muy bien subraya Rabelais, es a Heráclito, a Phornutus, al pseudo-Plutarco, a quienes Poliziano «roba» sus interpretaciones de Homero.

El nombre de Poliziano nos orienta, por otra parte, hacia una pista preciosa. Este «alegorizador» eminente está vinculado en efecto al círculo de los platónicos del Quattrocento, en el que encontramos, en torno a Marsilio Ficino, gloria de la famosa Academia, a un grupo de exégetas que se afanan por extraer de la Fábula importantes verdades. Cristoforo Lantino se niega a considerar las invenciones de los poetas como simples juegos de la imaginación, y descubre en Virgilio los secretos de la sabiduría; Coelius Rhodiginus reconoce en Kronos la Inteligencia divina, y en el combate de Ares y Palas el conflicto de la Razón y la Pasión. En el propio Marsilio Ficino se ha querido ver al autor de un tratado que escruta el sentido misterioso del Toisón de Oro y su leyenda[57]. Es en ese medio en el que hay que buscar en el siglo XV, y en los primeros años del XVI, el hogar de la Alegoría. Nada más natural a poco que se reflexione. Nuestros humanistas ven a Platón a través de Porfirio,

---

[51] V. por ej. Imbart DE LA TOUR, *Los Orígenes de la Reforma*, París, 1909, t. II, p. 315 y ss.

[52] V. BRÉMOND, *Hist. lit. del sent. religioso*, t. I, El Humanismo devoto, I, 2.

[53] También Lutero, en efecto, ataca violentamente a los «moralizadores» de Ovidio «que hacen de Apolo el Cristo y de Dafne la Virgen María»; tanto por razones religiosas (compara la alegoría con una cortesana seductora, invención de Satán y de monjes corrompidos) cuanto también quizá por influjo de Melanchthon, hostil al método simbolista. *Enarrat. in Genes.*, 30, 9 - VII, 304, ed. Elsserger.

[54] Edic. de Thomas Waleys, Lyons, 1510, 1513, 1518, 1519; Milán, 1517; NICOLO AGOSTINI, *Tutti gli libri di Ovidio Metam.* (con alegorías en prosa), Venecia, 1522; *El Gram Olimpo de las Historias poéticas del príncipe de la poesía Ovidio Nasón...*, Lyon, 1532.

[55] *Fabularum interpretatio*, Cambridge, 1584; *Metamorf. Ovidii... enarrationibus... et allegoriis expositae*, Francfort, 1563; *Las transformaciones de Ovidio en lengua española con las alegorías*, Amberes, 1595.

V. SCHEVILL, *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley, 1913, pp. 234-250.

[56] V. Pinard DE LA BOULAYE, *Manual de Historia de las Religiones*, II, pp. 148-149.

[57] V. GRUPPE, *Gesch. d. Klass. Myth.*, pp. 27 y ss.

CRISTOFORO LANDINO, *Quaestiones camaldulenses*, Florencia, hacia 1480; COELIUS RHODIGINIUS, *Lectionum antiquarum libri XXX*, Venecia, 1516. Sobre la exégesis neo-platónica de los mitos en el círculo de Marsilio Ficino, v. CH. W. LEMMI, *The classical deities in Bacon, A study in mythological symbolism*, Baltimore, 1933, Introd., pp. 15-20.

Jámblico y Proclo —editados los tres por Marsilio Ficino, y acreedores a sus ojos de extraordinario prestigio—; inflamados y seducidos por su ejemplo, creen aplicar el método del maestro al buscar sistemáticamente en la mitología una doctrina profunda: *Universam poesim aenigmatum esse plenam docet Plato* (Platón enseña que toda la poesía está llena de enigmas).

Señalemos de paso que los humanistas, después de haber escarbado en las fábulas a la búsqueda de ideas, debían sentirse tentados de esconder a su vez ideas en fábulas. De hecho, los mitos paganos sirvieron de vehículo al pensamiento filosófico del Renacimiento: cuando Lorenzo Valla trata acerca del libre arbitrio, simboliza la presencia divina por Apolo, la omnipotencia por Júpiter[58]; más tarde, bajo la influencia de la Academia florentina, Charles de Bouelles insuflará una nueva vida espiritual al viejo tema de Prometeo, remontándose así, esta vez, a la pura tradición platónica, la del Protágoras[59]. Los simples eruditos y los poetas «platonizan» a su vez en ese sentido. Un Dorat, por ejemplo, no se contentará con mostrar a sus discípulos que hay en Homero un moralista:

Seria multa jocis involvens veraque fictis[60].

[Muchas cosas serias y verdaderas se esconden bajo ficciones jocosas.]

Les enseñará cómo:

On doit feindre et cacher les fables proprement,
Et à bien déguiser la vérité des choses
D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses[61].

[Se debe disimular y esconder limpiamente las fábulas, / y disfrazar bien la verdad de las cosas / con un fabuloso manto que las envuelva.]

Pero a la luz del neo-platonismo, los humanistas descubren en los mitos algo más, que rebasa las ideas morales: descubren una doctrina religiosa, una enseñanza cristiana.

La interpretación simbólica no permite únicamente, en efecto, discernir bajo las ficciones más diversas, y en apariencia menos edificantes, una elevada sabiduría: lleva a constatar el parentesco fundamental de esta sabiduría profana —cuya envoltura varía, pero cuyos preceptos son inmutables— con la de la Escritura. Del mismo modo que Platón concuerda con Moisés[62] y Sócrates «confirma» a Jesús[63], la voz de Homero es la voz de un profeta; y los «Magos» de Persia y de Egipto, que disimulan también máximas sagradas bajo una vestimenta fabulosa, coinciden a su vez con los de Israel[64]. En estas condiciones, era fatal que se insinuara, entre los humanistas, la idea en que había desembocado el paganismo declinante[65], a saber, que todas las religiones son equivalentes, y que bajo sus diversas formas —ya sean pueriles o monstruosas— se esconde una común verdad. Marsilio Ficino se inclina hacia una especie de teísmo universal, con el platonismo como evangelio[66]; según

---

[58] *De libero arbitrio*, fol. 1004 y ss.
[59] *De sapiente*, VIII (1510). Editado por R. Klibansky, en *Individuum und Kosmos*, de Cassirer, 1927.
[60] *Poematia*, 2.ª parte. *Epigramat.*, lib. I, p. 15.
Esta fórmula recuerda aquélla de la que se servía Teodulfo de Orleáns a propósito de Ovidio. Cf. *supra*, p. 82.
[61] Ronsard, *Himno del Otoño*, ed. Laumonier, IV, p. 313.
[62] *Concordia Mosis et Platonis* (*Marsilii Ficini Opera*, Basilea, 1561, t. I).
[63] *Confirmatio christianorum per Socratica*, *op. cit.*, p. 868.
[64] Cf. el paralelo entre los «Sabios» bíblicos y los de los gentiles, *supra*, cap. I: La tradición histórica.
[65] Los Bizantinos habían retomado esta idea; ya en el siglo XI Psellos se afana por hacer de Homero un profeta del cristianismo y por poner de acuerdo a Platón y Jesús. Se conoce, por otra parte, el influjo de Gemistos (=Pleton) sobre Marsilio Ficino.
[66] Su biografía de Platón, con la que encabeza su traducción del filósofo (*Omnia divini Platonis Opera traslatione M. F.*, Lyon, 1548), parece una hagiografía.

otros[67], los pueblos antiguos, incluidos los bárbaros, han participado todos, desde los orígenes, en la revelación cristiana: pero, o bien ésta se ha alterado entre ellos, o bien los sabios de cada nación la han oscurecido voluntariamente, para ponerla al abrigo de las profanaciones del vulgo.

Así se explican algunas extrañas declaraciones, tales como estas palabras de Erasmo: «Quizá se obtenga más provecho de una lectura de la Fábula que busque en ella el sentido alegórico que de leer las Sagradas Escrituras quedándose en el sentido literal». *«Immo fortasse plusculo fructu legetur fabula poetica cum allegoria, quam narratio sacrorum librorum, si consistas in cortice»*[68]. O como esta inquietante confidencia de Mutianus Rufus a uno de sus amigos: «No hay más que un dios y una diosa, pero con poderes y bajo apelaciones múltiples: Júpiter, el Sol, Apolo, Moisés, Cristo, la Luna, Ceres, Proserpina, la Tierra, María... Pero guárdate de decirlo muy alto. En este asunto se imponen el silencio y el secreto, como en los misterios de Eleusis; hay que saber proteger con fábulas y enigmas las verdades sagradas». *«Est unus deus et una dea. Sed sunt multa ut numina ita et nomina: Jupiter, Sol, Apollo, Moses, Christus, Luna, Ceres, Proserpina, Tellus, Maria. Sed haec cave enunties. Sunt enim occulta silentio tamquam Eleusinarum dearum mysteria. Utendum est fabulis atque enigmatum integumentis in re sacra*[69].»

Se ve aquí hasta dónde llegaban algunos humanistas: hasta la herejía inclusive. La exégesis neoplatónica, que les había abierto posibilidades inesperadas de conciliación entre la Biblia y la Mitología, les lleva ahora a confundirlas, hasta el punto de no aceptar ya el dogma cristiano más que en sentido alegórico. Es bueno, sin duda, que el pueblo continúe ingenuamente prestando fe a las enseñanzas tradicionales: los doctos, más instruidos, sabrán discernir en ellas, como en el paganismo, la inevitable concesión a la fabulación[70].

Una influencia paralela refuerza la del neoplatonismo. En 1419, un sacerdote florentino, Cristoforo de Buondelmonti, de viaje en la isla de Andros, compró allí un manuscrito griego, que llevó consigo a Italia: se trataba de los *Hieroglyphica* de Horus Apolo, «Niliacus», oscuro alejandrino del siglo II o IV de nuestra era, que pretende revelar en ellos el sentido de los signos sagrados del antiguo Egipto[71]. Fue considerado un descubrimiento. En realidad, Horus no hacía más que acreditar la falsa opinión que se había ido formando acerca de los jeroglíficos a través de Apuleyo, Plutarco y Plotino: un secreto galimatías destinado a hacer indescifrables para los profanos ciertos preceptos religiosos. Marsilio Ficino y su círculo se apasionaron, más adelante, por este pequeño tratado, que tan bien confirmaba sus teorías.

Naturalmente, en su opinión, los sabios de Grecia se habían hecho iniciar en estos «Misterios» egipcios, que por lo demás prefiguraban, también ellos, la doctrina de Cristo[72].

---

[67] V. Agostino Steuco, *De perenni philosophia libri X*, 1540.

[68] *Enchiridion militis christiani*, Basilea, 1518, p. 63. Erasmo ofrece ejemplos: Circe, Tántalo, Sísifo, los trabajos de Hércules.

[69] *Der Briefwechsel des Mutianus Rufus*, ed. Krause, Cassel, 1885 (28). Mutianus añade: *«Tu, Jove, hoc est Optimo Maximo Deo propitio contemne tacitus deos minutos. Quum Jovem nomino, Christum intellige et verum Deum. Satis de his nimium assurgentibus»*.

[70] V. la biografía intelectual de M. Rufus en F. Halbauer, *Mutianus Rufus*, Leipzig, 1929.

[71] *Ori Apollinis Niliaci de sacris notis et sculpturis libri II* (título de la edición Kerver, París, 1551). Horus conoce además los jeroglíficos del período romano mucho mejor que sus contemporáneos. F. Sbordone presentó en 1940 una edición crítica de los *Hieroglyphica;* G. Boas publicó en Nueva York, en 1950, una traducción inglesa.

[72] Cf. la advertencia al lector, en los *Jeroglíficos* de Pierio Valeriano (ed. de 1575). *«...ut sane non temere Pythagorum, Platonem, aliosque summos viros ad Aegyptios doctrinae gratia profectos intelligas: quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam divinarum humanarumque rerum naturam aperire»*.

El papel de los *Hieroglyphica* fue considerable, en el humanismo y en el arte[73]. Editados por primera vez por Alde en 1505, mucho antes de esta fecha habían ya inspirado a León-Battista Alberti un capítulo de su *Arquitectura*[74], y se reconocía su influencia en la ilustración de un libro famoso, la *Hypnerotomaquia* o *Sueño de Polifilio,* de Francesco Colonna[75]. Pero sobre todo, el ejemplo de Horus incitó a los humanistas a buscar un equivalente moderno a estos criptogramas antiguos. Este equivalente fueron los *Emblemas,* cuyo prototipo ofreció Alciato en su primer compendio, aparecido en 1531[76]. El «emblema» es una imagen que esconde un contenido moral; un comentario explicativo permite desenterrar éste bajo aquélla. Alciato es naturalmente deudor de Horus, su modelo; pero utiliza muchas otras fuentes. Toma sus textos de los fabulistas y los historiadores latinos, sobre todo de Marcial y los poetas de la Antología: el epigrama, con su sentenciosa brevedad, se presta perfectamente a su propósito. En cuanto a las imágenes —aparte algunas figuras extrañas— son animales o plantas; a veces hombres; finalmente Dioses.

A los personajes mitológicos les corresponde un amplio espacio en los *Emblemas*[77]. Basta hojearlos al azar para toparse con Pan, Baco, Juno, Tetis, Minerva, Hércules, las Gracias y las Arpías, Scilla y Níobe, Tántalo y Prometeo, Ganimedes, Acteón, Icaro, Narciso, Proteo... La vista se recrea de buen grado con estas figuras, muchas de las cuales son un encanto. Pero no olvidemos que tienen una función. O bien simbolizan un vicio o una virtud, o bien traducen una verdad moral. Fauno es la lujuria; Tántalo la avaricia; Belerofonte, la inteligencia y el coraje triunfando sobre las asechanzas; Ganimedes, el alma pura que halla su alegría en Dios. Palas, acompañada por el dragón, significa que hay que vigilar bien a las vírgenes, y protegerlas contra las trampas del amor

Vera haec effigies innuptae est Palladis: ejus
Hic draco, quidominae constitit ante pedes.
Cur divae comes hoc animal? Custodia rerum
Huic data: sic lucos, sacraque templa colit.
Innuptas opus est cura asservare puellas
Pervigili: laqueos undique tendit amor.
(Emblema XXII)

[Esta es la verdadera imagen de la virginal Palas: / aquí está su dragón reposando a los pies de su señora. / ¿Por qué tal animal acompaña a la diosa? / A él le ha sido asignada la custodia de las cosas: / por eso habita los bosques y los templos sagrados. / Es necesario guardar con atenta vigilancia a las doncellas no casadas: / pues el amor tiende sus lazos por doquier.]

---

[73] No trataremos de los jeroglíficos más que en cuanto relacionados con la mitología. Se hallarán estudios de conjunto en: GIEHLOW, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, Jahrb. d. Kustsamml. d. Allerh. Kaiserhauses* XXXII, Viena, 1915.

L. VOLKMANN, *Bilderschrifter der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen,* Leipzig, 1923.

E. IVERSEN, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition,* Copenhague, 1961, pp. 59-87. Iversen muestra cómo los jeroglíficos, ya «monopolizados» al final de la Antigüedad por los círculos neo-platónicos, se benefician, en el Quattrocento, del resurgir neoplatónico. Sigue la suerte de su interpretación simbólica, desde Piero Valeriano a Alciati, en Alemania, en Francia y en Inglaterra. Ha escrito asimismo el capítulo sobre la tradición jeroglífica en: J. R. HARRIS, *The Legacy of Egypt,* 2.ª edición, Oxford, 1971. Sobre la influencia particular de la *Hypnerotomaquia* en Francia en el siglo XVII, v. A. BLUNT, *The Hypnerotomachia Poliphili in XVIIth century France,* Journal of the Warburg Institute 1937-1938, pp. 117-137.

[74] L. VIII, cap. IV.

[75] Publicado en 1499, pero escrito desde 1467.

[76] V. el precioso trabajo de Mario PRAZ, *Studies in Seventeenth Century Imagery,* Warburg Institute, 1939, que estudia el origen y la fortuna de los emblemas y las divisas, en los que ve los productos del mismo espíritu que dio origen a los epigramas y los *«concetti».*

Venus apoyando el pie sobre una tortuga (ver fig. 39), imagen proveniente de Pausanias, enseña que las mujeres deben quedarse en casa y controlar su lengua

...Manere domi, et tacitas decet esse puellas.
(Emblema CXCV)

[Conviene que las doncellas estén en casa y que permanezcan calladas.]

Entre los imitadores de Alciato, esta figura se cargará de significación enriqueciéndose con nuevos detalles:

La tortue dit que femme n'aile loing,
Le doigt levé, qu'à parler ne s'avance,
Le clef en main dénote qu'avoir soing
Doibt sur les biens du mary par prudence[78].

[La tortuga indica que la mujer no se aleje, / el dedo en alto, que a hablar no se atreva. / La llave en la mano denota que cuidar / debe los bienes del marido con prudencia.]

Cada uno de los atributos de Baco manifiesta uno de los enojosos efectos de la intemperancia[79]; y los diversos aspectos de Mercurio esconden otras tantas sabias máximas[80]. Pero son las efigies de Cupido las que proveen a los emblemistas del material más rico, si no el más variado. Helo ahí en un carro uncido con leones domados por él: indica que el poder del Amor es irresistible (CV); más allá, sostiene un pez con una mano, y flores con la otra: indica que el amor imparte leyes a la tierra y al mar (CVI). En otro lugar (CVII) el rayo destroza en vano sus armas y sus alas: sólo logra fortalecerle más. Alciato en fin enumera y critica los atributos que los poetas conceden generalmente al dios, y el sentido que les prestan; y propone a su vez una descripción del amor conforme a su verdadera naturaleza[81]. Este tema y sus variaciones, derivados de la *Antología* (dos de los Emblemas ilustran también el *Amor flechado*) eran por otra parte muy familiares en las Academias del Renacimiento, en las que se gustaba disertar sobre las flechas de Cupido, sobre sus alas y sobre su venda.

Habrá quien se extrañe, a este respecto, de la banalidad de los Emblemas; ¡pues qué!, se dirá, ¿son éstos los misterios, los símbolos profundos, la doctrina sagrada? El decepcionado lector apenas ve otra cosa que lugares comunes bastante vulgares bajo una envoltura transparente, y se maravilla con razón ante la pretensión de poner estas futilidades bajo el patronazgo de la Esfinge. Y es que la Emblemática, en el fondo, persigue dos fines contradictorios[82]: ciertamente aspira, por una parte, a constituir un modo esotérico de expresión; pero por otra parte, y al mismo tiempo, quiere ser didáctica: pretende poner ciertas sentencias al alcance de todos, traduciéndolas en imágenes. Abriga la ambición de ser a la vez un lenguaje hermético y un lenguaje popular. Al parecer, los humanistas no se sintieron afectados por esta contradicción, y no dejaron de considerar los emblemas como producciones

---

[77] DINET, en sus *Cinco libros de los Jeroglíficos*, París, 1614, consagra un libro entero, el quinto (pp. 548 y ss.), a los *Jeroglíficos que pueden extraerse de los Dioses de los Antiguos*.

[78] LA PERRIÈRE, *Emblemas*, ed. 1599.

[79] XXV: *In statuam Bacchi*.

[80] VIII-XCVIII-CXVIII. Junius, otro «emblematista» célebre, analizará uno por uno los atributos de Mercurio: *Insignia Mercuri quid?*

[81] CXIII: *In statuam Amoris*.

[82] M. PRAZ, *op. cit.*, lo ha visto muy bien.

sublimes del espíritu[83]. No debemos sorprendernos, en consecuencia, de que esta pseudociencia les haya llevado —al igual que el pseudo-platonismo— a acercar, hasta confundirlas, la mitología pagana y la enseñanza cristiana.

También en los Emblemas se esboza, en efecto, el movimiento que terminará en un «abrazo entre la filosofía profana y la filosofía sagrada[84]». Ya hemos visto a Ganimedes encarnando las alegrías del alma inocente y arrobada en Dios; uno de los glosadores de Alciato recordará incluso a este respecto la palabra de Cristo: *«Sinite parvulos ad me veniant»*[85] («Dejad que los niños vengan a mí»). Pero hay algo más. Alciato nos presenta, al lado del Cupido lascivo, un Cupido pudoroso (emblemas CIX, CX) que simboliza el Amor de la Virtud, el amor divino. De este modo se espiritualizaba y se «moralizaba» ya la erótica alejandrina, que oponía a Ἔρως, Ἀντέρως. Mas no tardará en franquearse otra etapa, y acabará viéndose al hijo de Venus ceder su arco y sus flechas al niño Jesús, quien, a su vez, se servirá de ellas para traspasar los corazones[86].

De este modo, la gran corriente alegórica de la Edad Media, muy lejos de agotarse, se prolonga y se amplía aún más. Y los Dioses del Renacimiento continúan siendo, con mucha frecuencia, figuras didácticas, incluso instrumentos para edificación de las almas.

Algunas aportaciones recientes pudieron rejuvenecer ciertos aspectos de la alegoría mitológica, mas no aportaron ninguna novedad esencial. Ni el neo-platonismo, ni los jeroglíficos, a pesar de las ambiciones que despertaron y las audacias que provocaron, imprimieron a la tradición medieval una desviación decisiva; y ello por una razón muy simple: no hacían en suma otra cosa que reconducir a los humanistas hacia las fuentes mismas de que esta tradición derivaba. De ahí el extraño parentesco, en ocasiones la identidad completa, que se constata entre las moralidades mitológicas de los siglos XV y XVI, y las del XII, incluso del IX o del VI. Hay quien cree reencontrar el secreto perdido de la sabiduría antigua cuando no hace más que volver a la degenerada doctrina que los Padres habían heredado de los últimos defensores del paganismo[87]; se jacta de pisar las huellas de Platón, pero sólo sigue senderos trillados desde Fulgencio[88].

Alciato, comentando los atributos de Cupido, repite lo dicho por los clérigos carolingios: releamos más bien a Teodulfo:

Tela, puer, virus, fax tuus ardor, Amor...[89].

[Tus flechas, niño, son veneno; tu ardor es una antorcha, Amor...]

Y por más que el Renacimiento trueque lo erótico alejandrino en enseñanza cristiana,

---

[83] Un erudito tan serio como Scaligero les concede una extraordinaria atención; son tales, dice, *«ut cumquovis ingenio certare possint»*. J. C. Scaligeri Judicium, encabezando ediciones de Alciato.

[84] PANSA MUTIO, *De osculo ethnicae et christianae philosophiae* (1601).

[85] Ese glosador es Claude MIGNAULT (= «Minos»), que ofrece numerosas ediciones de Alciato a partir de 1571.

[86] Por ejemplo, en O. VAENIUS, *Amoris divini Emblemata*. Estudiaremos los Emblemas cristianos al final del siglo XVI en el cap. II del Libro II.

[87] Es significativo que para comentar a Alciato, Claude MIGNAULT invoque ya a Platón *(Hujusmodi figmenta... nonnulli etiam rei theologicae rationem habent, uti ex doctrina Platonicorum plerique docti viri)* ya a los Padres de la Iglesia y a Gregorio Magno.

[88] O. GRUPPE, que subraya este hecho (*Geschichte der Klassischen Mythologie*, 1921, pp. 27-28), se extraña sin embargo de que el platonismo no haya inspirado interpretaciones más atrevidas.

[89] Cf. *supra*, p. 81.

no es nueva tal osadía: recordemos que la Edad Media descubrió la Sagrada Escritura en las *Metamorfosis*, y que las monjas del siglo XIII leían devotamente al poeta del *Arte de amar*.

Verdades morales o teológicas descubiertas bajo la corteza de las fábulas y la forma de los Dioses; sabiduría divina entrevista, como en un reflejo, en la sabiduría profana —propiamente, el Renacimiento no ha inventado nada de esto—. Se dejó imponer, dice Pierre de Nolhac, «la ensoñación medieval[90]», nacida sobre las ruinas del paganismo, la quimera sin cesar perseguida de una imposible conciliación.

La supervivencia de los Dioses en estos diversos sistemas de alegorías morales se ve confirmada, también en este caso, por una iconografía superabundante, y dentro de la cual nos será preciso elegir.

El primer siglo de la era cristiana —por no remontarnos más allá[91]— nos ofrecería ejemplos decisivos. Las ligeras figuras de estuco que decoran la basílica subterránea de la Puerta Mayor, en Roma, manifiestan con elocuencia la espiritualidad de que estaba impregnada en esa época la vieja mitología: esos genios, esas bacantes, esos semidioses son aquí símbolos henchidos de gravedad: así, el rapto de Ganimedes por el águila de Júpiter, el de los Leucípidas por los Dióscuros, representan el ascenso de las almas hacia la inmortalidad; Marsias, Agave, las Danaides, evocan por el contrario los castigos de la ignorancia o del orgullo[92]. El conjunto traduce, como ha demostrado Carcopino[93], los grandes temas, la enseñanza esotérica de las sectas pitagóricas. ¿Hay que recordar, por otra parte, que el arte cristiano de las catacumbas adeuda a la Mitología el motivo simbólico de los Amores vendimiadores, que provocó la confusión, más tarde, del Mausoleo de Constantino con un templo de Baco?

De manera análoga, veremos a la Edad Media «moralizar», «cristianizar» las figuras paganas. En el capítulo precedente hemos destacado el singular uso que los clérigos hacían de piedras grabadas con las efigies de los Dioses; no siempre se trataba de ignorancia o ingenuidad por su parte. En algunas ocasiones, con pleno conocimiento de causa, transformaban el sentido de la imagen mediante una simple inscripción; y Cupido se convertía en el Angel de la Anunciación, Minerva en la Virgen María[94]. Pero sobre todo, esos tratados alegóricos, en los que los atributos de las divinidades paganas eran sistemáticamente interpretados en un sentido moral, engendraron curiosas series de miniaturas: en efecto, esos tratados insertaban en sus marcos moralizadores descripciones extremadamente precisas y llamativas; y a los ilustradores les resultaba fácil inspirarse en ellas. Así se explica, por ejemplo, que un manuscrito del Vaticano, el *Palatinus* 1066, contenga vivas imágenes de Juno, de Neptuno, de Júpiter, de Plutón, de Saturno, en las que reconocemos difícilmente, es cierto, a los señores del Olimpo, pero en las que cada detalle pintoresco recubre una idea moral. Tal es el caso de Juno,

---

90 *Ronsard y el humanismo*, p. 71.

91 V. R. Hinks, *Myth and Allegory in ancient art*, 1939.

92 Lucrecio (III, 976-1021), que niega los Infiernos y el Tártaro, veía en el suplicio de las Danaides, en los de Tántalo, de Tityos, de Sisifo, etc., los tormentos del alma agitada por vanos terrores o pasiones culpables:

Sed Tityos nobis hic est, in amore jacentem
Quem volucres lacerant...

93 J. Carcopino, *La Basílica pitagórica de la Puerta Mayor*, 3ª ed. 1926, espec. II, 1: Mitología y misterios.

94 En el siglo XIII. un abad de Saint-Etienne de Caen hace grabar en torno a Cupido: *«Ecce mitto angelum meum»;* en 1296, el capítulo de Noyon hace inscribir alrededor de Minerva: *«Ave Maria gratia plena»*. V. Müntz, *La Tradición antigua en la Edad Media* (reseña de la obra de Springer, *Das Nachleben der Antike im Mittelalter*, Bonn, 1886), Journal des Savants, oct. 1877-enero-marzo 1888; y Alma Frey-Sallmann, *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten*, Leipzig, 1931, cap. II, D.

quae pingitur:
vertice elata, iride sertata,
unguentis afflata, sceptro decorata
et auro ligata...
avibus vallata
humore rigata et luce lustrata[95].

[a la que se pinta así: / la cabeza con velo, coronada por el arco iris, / perfumada con ungüentos, decorada con un cetro, / ceñida de oro... / flanqueada de aves, / bañada por el rocío y resplandeciente de luz.]

El miniaturista ha reproducido cuidadosamente este retrato (ver. fig. 30), cuyo sentido nos ha explicado doctamente el *Fulgentius metaforalis*[96].

Estas descripciones, provenientes de la tradición edificante de Fulgencio y de Martianus Capella —y recogidas, como más tarde veremos, en las complicaciones mitográficas—, pasaron a la literatura. Como se ha observado hace ya tiempo, las epopeyas y *romans* franceses están llenos de personajes mitológicos. Con frecuencia, esas figuras provienen directamente de Ovidio; con frecuencia también, siguiendo el tema antiguo de la ἔκφρασις (=descriptio), se insertan en la descripción de una obra de arte: estatua, pintua mural, tapicería, tienda de campaña o carro de guerra[97]. Pero si pasamos al *Roman de la Rose,* encontramos la tradición que nos interesa. Es bastante conocido el gusto de Guillaume de Lorris por la alegoría; por otra parte, Jean de Meung debe sus conocimientos mitológicos a los mitógrafos vaticanos I y II[98]; y por supuesto, este gran clérigo es hombre capaz de descubrir, bajo los «integumenz» de la Fábula,

une grant partie
des secrez de philosophie...

[una gran parte de los secretos de la filosofía.]

Las propias ilustraciones del *Roman de la Rose* reflejan esta tendencia[99]. Los dioses se confunden en ellas casi siempre, por el porte y el atuendo, con los señores y las damas nobles, y al igual que ellos, no cumplen otro papel que el de prestar a abstracciones la vida y la gracia de los cuerpos. Donde creíamos reconocer a Venus, con el espejo en la mano, descubrimos a la «Mujer Ociosa», símbolo del tiempo libre de ocupaciones en que florece el Amor, y hermana de esa «Luxuria» que figura, en los vitrales de nuestras catedrales, frente a la castidad[100]. En un manuscrito del *Ajedrez amoroso*[101], una deliciosa miniatura (ver fig. 32) nos presenta otra Venus con el espejo, en un jardín, desnuda, rodeada de flores: es también un símbolo, el de la Vida amorosa, a la que se oponen la Vida activa y la

[95] LIEBESCHÜTZ, *op. cit.*, p. 88. Las miniaturas del Palat. 1066 aparecen reproducidas en la obra.
[96] V. *supra*, p. 85. Cf. las ilustraciones de otro manuscrito del *Fulgentius metaforalis*, Roma, Vat., Plat. lat. 1726 (ver fig. 31).
[97] Sobre el ἔκφρασις en la Antigüedad, v. R. HINKS, *Myth and Allegory in ancient art*, pp. 11-12; y A. FREY SALLMANN, *op. cit.*, cap. I. En el *romance de Tebas*, Júpiter combatiendo a los gigantes aparece *sobre el carro de Amfiaraos:*
Júpiter está en la otra parte,
Lleva un rayo y un dardo, etc. (vv. 4713-4774).
V. también el *lay de Guigemar*, de María de Francia:
Venus la diosa de Amor.
Fue muy bien introducida *en la pintura* (vv. 233 y ss.).
[98] V. LANGLOIS, *Orígenes y fuentes del Roman de la Rose*, 1891, pp. 134-135.
[99] V. KUHN, *Dies Illustration des Rosenromans, Jhrb. d. Kunsthist. Samml. d. Ah. Kaiserh.*, XXXI, 1912.
[100] V. MALE, *El arte religioso del siglo XIII* (6ª ed.), pp. 120-121 y fig. 59.
[101] B. N. ms. fr. 143.

Vida contemplativa, que aparecen un poco más lejos, con los rasgos de Palas y de Juno. ¿Tres diosas en un bello jardín? No; tres ideas morales: una alegoría de Fulgencio[102]. Así mismo, tal o cual manuscrito del *Ovidio moralizado*, por ejemplo el códice 742 de la Biblioteca de Lyon, nos ofrece pequeñas imágenes encantadoras por su malicia y frescura —pero cada una de las cuales encierra una lección, o un sermón (ver figs. 33-36).

Por diferentes de aspecto que puedan parecer, algunas producciones del arte italiano del Renacimiento se hallan muy próximas, por su espíritu, a nuestras imágenes medievales.

El Louvre posee dos «Psicomaquias» célebres, en las que las divinidades paganas encarnan los Vicios y las Virtudes. Las dos fueron realizadas para la joven y sabia Isabel de Este, duquesa de Mantua. Una es «la Sabiduría victoriosa sobre los vicios», de Mantegna (ver fig. 37)[103]. La Sabiduría tiene los rasgos de Minerva: cubierta por un casco, la égida en el brazo y la lanza en la mano, escoltada por Diana y por la Castidad, derrota a Venus, madre de todos los vicios que bullen en una charca infecta: la Ociosidad, la Pereza, el Odio, la Sospecha, la Avaricia...[104]. La otra es «el combate del Amor y la Castidad», del Perugino[105]: es la realización tímida, pero exacta, de un tema sugerido por el poeta de la Corte, Paridi Ceresara: «Nuestra invención poética, que tan grandes deseos tengo de veros pintar, es una batalla de la Castidad contra la Lujuria, *es decir, que Palas y Diana* combatirán virilmente *contra Venus y el Amor...*» En el fondo del cuadro, Ceresara aconsejaba al artista que representara otros episodios, en los que se vería a la Castidad víctima del Amor: Europa raptada por Júpiter, Dafne perseguida por Febo, Glauco y Mercurio, Proserpina y Plutón... De tal modo que la Fábula no es otra cosa que un repertorio de figuras simbólicas y de ejemplos morales.

En pleno Cinquecento, el combate de «Ratio» y de «Libido», de Baccio Bandinelli (ver fig. 38)[106], se inserta en la misma tradición. Se trata también de una «psicomaquia», y los Dioses desempeñan en ella idéntico papel. Se enzarzan a flechazos en un duelo en que Cupido, Venus y Vulcano representan a la Pasión, mientras que Apolo y Diana, que cuentan en su campo con Mercurio, Saturno, Hércules y Júpiter, son los campeones de la Virtud. Desde lo alto del cielo, la Razón asiste a la batalla, ilumina a sus partidarios, y envuelve a sus adversarios en espesas nubes[107]. La intención edificante de la composición se ve aún más subrayada por la leyenda:

Discite mortales tam praestant nubibus astra
Quam Ratio ignavis Sancta cupidinibus...

[Aprended, mortales, que tanto sobresalen los astros sobre las nubes / como la Santa Razón sobre las vergonzosas pasiones.]

---

[102] Cf. *Mythologiae*, II, 1, v. *supra*, p. 80. V. otra imagen de la *«Vita triplex»* en el Palat. 1066, fol. 230 v.

[103] Sobre este cuadro, v. R. FOERSTER, *Jahrb. der Kön. preuss. Kunstsamml.*, t. 22, 1901-1902, p. 480; R. SCNEIDER, *Boletín soc. hist. del arte fr.*, 1920, p. 94; *Revista del arte antiguo y moderno*, 1923, p. 14; y E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods*, Cambridge, Mass., 1948, pp. 17-19.

[104] En el margen se lee:

Otia si tollis, periere Cupidinis arcus.

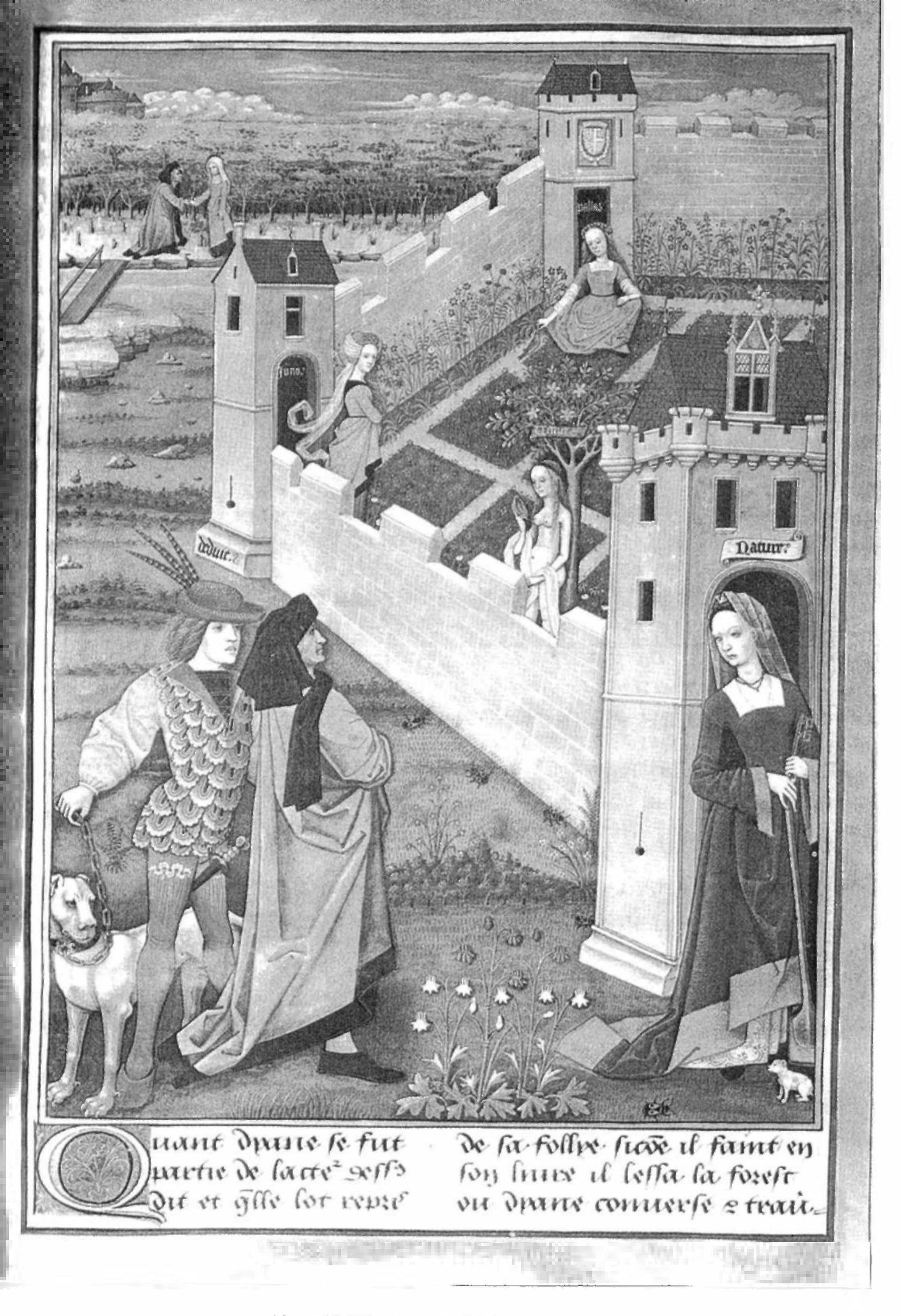
Es el verso de Ovidio (*Remedia Amoris*, v. 139) en el que se inspiró G. = LORRIS para crear la «Mujer Ociosa»; cf. *Proverbia rusticorum*, 7.

Opera cum mihi do, mihi praebet terga Cupido
Otia si sequeris, luxuriosus eris.

[105] Sobre ese cuadro, v. YRIARTE, *Gaceta de las Bellas-Artes*, 1895, t. 2, p. 130.

[106] Dibujo grabado por Beatrizeto, 1545.

[107] Cf. en el cuadro de Mantegna las Virtudes que desde lo alto del cielo miran la batalla; una inscripción habla incluso de la Madre de las Virtudes *(Et mihi virtutum matri succurite divi)* que según Foerster sería la Verdad, invisible.



32. VENUS, JUNO, PALAS.
París, B. N., ms. fr. 143
(El libro del Ajedrez amoroso).



33. JÚPITER Y LOS DIOSES.



34. MERCURIO Y ARGOS.

Lyon, Bibl. mun., ms. 742, fs. 10v, 21v, 80r, 87r *(Ovidio moralizado).*

35. DIANA Y CALIXTO.



36. PALAS Y LAS MUSAS.



37. La Sabiduría, victoriosa sobre los Vicios (Andrea Mantegna). París, Louvre.

38. Combate de Ratio y de Libido (Baccio Bandinelli).

De este modo, a pesar de su aire «a la antica maniera» y su desnudez plástica, estas figuras son también instrumentos de la moral. Nos remiten, más allá de la Edad Media, a las fuentes mismas de la alegoría mitológica: ya Anaxágoras percibía en el combate de los Dioses, en el canto XX de la *Ilíada*, un conflicto espiritual —el eterno conflicto entre las potencias del alma[108].

El gran hogar de la exégesis alegórica, hacia finales del siglo XV, había sido Florencia. Es natural que el arte florentino nos ofrezca, en esta época, grandes composiciones mitológicas que parecen sobercargadas de pensamiento.

Nos acuden en primer lugar a la memoria las divinidades de Botticelli, las tres Venus y Palas[109]; su gracia doliente y sus ojos soñadores hechizan la imaginación, pero desalientan a la crítica. Minuciosos y precisos trabajos[110] nos han ilustrado sobre su origen, sobre los textos, los modelos y las circunstancias de que han nacido: sin embargo su secreto se nos escapa, o más bien sus secretos, pues se trata de alegorías a varios niveles.

Encierran alusiones personales y particulares: evocan los fastos de los Médicis[111]; el torneo de 1475, en el que Juliano alcanzó renombre a ojos de «la reina de la belleza»[112]; el retorno de Lorenzo, llevando la paz a Florencia tras la conjuración de los Pazzi[113]. Esconden también recuerdos y homenajes amorosos de los dos hermanos a sus «ninfas», Simonetta Vespucci, Lucrezia Donati[114]. Y sin embargo, no hay nada anecdótico en esas figuras: un aire lejano, un ambiente irreal; se diría que nos hallamos en otro mundo distinto al de los vivos: quizás en los Campos Elíseos, entre las Sombras[115]; quizás en el Universo de las abstracciones: los grandes enigmas de la Naturaleza, de la Muerte y de la Resurrección flotan en torno a las soñadoras formas de la Juventud, el Amor y la Belleza, fantasmas de un Olimpo ideal. En esa madeja de símbolos, los más graves pensamientos se mezclan con intenciones galantes, y la crónica de una pequeña corte principesca se confunde con las leyendas de las viejas cosmogonías[116].

Sin duda, los comentaristas modernos se han expuesto con frecuencia al reproche de embrollar la madeja con el pretexto de desenredarla. Pero si existe algún terreno en el que

---

[108] V. DECHARME, *La Crítica de las tradiciones religiosas entre los Griegos*, pp. 274-275. La batalla divina simboliza la lucha entre principios morales (Hermes-Inteligencia contra Leto-Olvido; Atenea-Sabiduría contra Ares-Locura) o bien asimismo de elementos físicos (Apolo-Fuego contra Poseidón-Agua).

[109] *El nacimiento de Venus* y *La Primavera* de los Uffizi (que es también, como se sabe, una Venus: *«Un altra Venere, che le Grazie la fioriscono»*, Vasari, Milanesi, II, 312); *Venus y Marte* de la National Gallery; *Palas y el Centauro* de los Uffizi. Otra Palas se ha perdido. V. POGGI, *La Giostra medicea del 1475 e la Pallade di Botticelli*, *L'Arte*, 1902, pp. 71-77, y la nota complementaria acerca de la Palas de marquetería, de Urbino; y A. WARBURG, *Die verschollene Pallas*, *Gesamm. Schrifften*, I, pp. 23-25.

[110] Recordemos los penetrantes análisis de A. WARBURG, reproducidos en *Gesamm. Schriften*, I, pp. 1-61 con importantes apéndices, pp. 307-329. Después han aparecido el artículo capital de E. H. GOMBRICH, «Botticelli's Mythologies. A Study on the neo-platonism of his circle», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VII, 1945, pp. 7-60; y los estudios de E. WIND sobre *La Primavera* y *El Nacimiento de Venus*, en *Pagan Mysteries of the Renaissance*, 1958, cap. VI y VII.

[111] V. W. VON BODE, *Sandro Botticelli*, 2ª ed. 1922, IV: Mythologische und allegorische Darstellungen im Auftrage der Mediceer.

[112] *El Nacimiento de Venus; Venus y Marte. La Giostra di Giuliano*, de POLIZIANO, muestra la estrecha relación de estas pinturas con el torneo.

[113] *Palas y el Centauro* (la Sabiduría domando la fuerza bruta).

[114] Otras también quizá. V. WARBURG, *op. cit.*, apéndice, p. 325.

[115] *La Primavera*. Cuando se pintó el cuadro, Giuliano y Simonetta habían muerto, ésta última precisamente en el mes de abril, como recuerda Lorenzo: *Mori questa accellentissima donna nel mese d'aprile, nel quale tempo la terra si suole vestire di diversi fiori (Commento sopra alcuni de suoi Sonetti, Opere*, ed. Simioni, I, 27). La Venus Elísea aparece por lo demás en Tibulo, I, 3, 57 y ss.

[116] *El Nacimiento de Venus* es un mito cósmico (castración de Saturno) narrado como tal por POLIZIANO, *Giostra*, St. 99; tiene lugar *«sotto diverso volger di pianeti»;* asimismo, es la aparición del planeta Venus lo que vuelve a traer la *Primavera*, las danzas y los amores (cf. la serie de los planetas de Baccio Baldini).

Warburg y sus comentadores (v. espec. pp. 325-326) han demostrado de manera contundente cómo, sobre este punto, las dos composiciones de Botticelli se vinculan directamente a la tradición astrológica medieval.

pueda ejercitarse el ingenio, en el que las hipótesis, aún las más aventuradas, tengan alguna posibilidad de dar con la razón, tal terreno es el círculo de humanistas, poetas y filósofos en que fue concebida esta singular serie mitológica. Gombrich, *op. cit.*, demuestra que existía un verdadero programa trazado por Marsilio Ficino, mentor espiritual del patrón de Botticelli, Lorenzo di Pierfrancesco de Medici. En su correspondencia, Ficino explica a Lorenzo la concepción neo-platónica de los dioses clásicos: Venus es *Humanitas*, la virtud suprema a la que debe aspirar el joven príncipe. Dos miembros del círculo íntimo de Ficino, Naldo Nandi y Giorgio Vespucci, estaban encargados de sostener el entusiasmo de Lorenzo por la belleza de esta Venus Virtuosa, que es la belleza de la *Primavera*. El tema de la composición se elaboró entre estos tres hombres. Por lo demás, todo el entorno del pintor, clientes y protectores, amigos y consejeros, forma un cenáculo de letrados, de pedantes y de destiladores de quintaesencia. Poliziano, sabio intérprete de los mitos, que parafrasea en la *Giostra di Giuliano* el Himno homérico de Afrodita[117], es a la vez el gran proveedor de temas plásticos[118] y de jeroglíficos amorosos[119], en esta corte en que hace estragos, además, la manía de los «emblemas[120]». Lorenzo el Magnífico es también Lorenzo el sutil; y a veces se diría que la Primavera, triste entre las flores, no es más que el eco velado de sus cantos[121]. Mas en esto, interviene doctamente Pico de la Mirándola; nos invita a profundizar más, a escrutar el misterio de Venus y de la Trinidad de las Gracias: *«Qui* profunde et intellectualiter *divisionem unitatis Veneris in trinitatem Gratiarum... intelexerit, videbit modum debite procedendi in Orphica Theologia*[122]». («Quien entienda profunda e intelectualmente la división de la unidad de Venus en la trinidad de las Gracias, encontrará el modo de proceder debidamente en la Teología Órfica.»)

Y todos, atiborrados de antigüedad, hacen zumbar el enjambre de recuerdos literarios —una estrofa de Horacio, un verso de Lucrecio, de Ovidio o de Claudiano, una página de Séneca o de Platón, una descripción de Apuleyo.

Hay que escucharles uno a uno, puesto que Botticelli les escuchó sin duda: artista dócil a todas las impresiones, abierto a todas las influencias, discípulo de Alberti, émulo de Leonardo, debió esforzarse por conciliar esas voces, por armonizar esas intenciones divergentes, por reducir los datos dispersos de esa erudición a una lúcida elegancia.

De ahí quizá ese sentimiento de inquietud y de espera que nos embarga ante sus criaturas; en otros casos[123], sabrá encerrar perfectamente, en contornos precisos, conceptos e ideas morales definidas: la Calumnia, el Fraude, la Ignorancia, el Remordimiento; aquí,

---

[117] El poema (inacabado) de POLIZIANO sigue siendo la fuente capital para la explicación de las tres Venus. Contiene, como se sabe, dos partes: 1º) descripción, siguiendo el procedimiento de la ἔκφρασις, de los bajorrelieves que decoran el palacio de Venus (seis alegorías cosmogónicas, entre ellas el nacimiento de la Diosa, doce escenas de seducción amorosa, que demuestran el poder de Venus sobre los Dioses; 2º) aparición de la ninfa que convertirá al amor a Giuliano.

[118] Indica a Miguel Ángel el tema de su bajorrelieve de los Centauros y los Lafitas; Rafael halla en la *Giostra* el del triunfo de Galatea. V. MÜNTZ, *Los Precursores del Renacimiento*, p. 206.

[119] Él compone la «impresa» de Juliano: ramos de madera verde, inflamados, con la divisa: *«In vimaridi teneras exurit flamma medullas»*, Vasari (ed. Milanesi), VIII, 118. En la edición de 1513 de la Giostra, un grabado representa a Juliano orando ante un altar en el que arden esos ramos, al pie de la estatua de Palas. V. WARBURG, *Die verschollene Pallas, loc. cit.* Lorenzo por su parte tiene como emblema el laurel (Lorenzo-Lauro) y como divisa «el tiempo vuelve» (Luigi PULCI, *la Giostra fatta... dal Magnifico Lorenzo*, st. 64); la lleva en el torneo de 1496. En virtud de ello, los cuadros de Botticelli se vinculan al género de las «Impresse amorose» pintadas generalmente sobre los «tondi» y los «cassoni».

[120] Y de los emblemas *mitológicos*. Recordemos únicamente las medallas de Niccolò Florentino, p. ej. la de Giovanna Tornabuoni, con Venus Virgo y las Tres Gracias Castitas, Pulchritudo, Amor.

[121] P. ej. *Selve*, II, 122: *...Or nel loco alto e silvestre / Ove dolente e trista lei si truova / D'oro à l'età, paradiso terrestre / E quivi il primo secol si rinnuova*. Cf. la divisa: «El tiempo vuelve».

[122] *Conclusiones*, XXXI, 8. Marsilio Ficino había traducido los Himnos órficos en 1462.

[123] En *la Calumnia de Apeles*. Sobre la fortuna de esta reconstrucción (sugerida a Botticelli por L. B. Alberti) durante el Renacimiento, v. R. FOERSTER, *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance. Jahrb. der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1887, pp. 29 y ss.

ese mismo dibujo agudo y sinuoso encierra un pensamiento complejo y vagos ensueños.

En la villa medicea de Poggio en Caiano, una de las sedes de la Academia neoplatónica, un friso de terracota[124] sobre fondo azul propone desde el frontón otros enigmas al visitante: entre estas figuras, de una gracia y un equilibrio exquisitos, reconocemos a Febo y Diana en su carro, a la Eternidad en su caverna, con las almas saliendo de su seno, a Jano en el umbral del templo de la guerra; pero otras escenas permanecen en el misterio, y el sentido general de la composición no se deja penetrar; el artista, que sigue un programa proveniente, también en esta ocasión, de Poliziano o de algún otro humanista de la corte de Lorenzo, tenía por misión esconder allí algún grave secreto de la sabiduría antigua. No se puede decir que no lo consiguiera.

En los primeros años del siglo XVI, la alegoría mitológica suscitará otras obras maestras.

Entremos en Parma, en la célebre «cámara de San Pablo» pintada por el Correggio entre 1518 y 1519. La primera impresión es de arrobamiento. La gran Diana cazadora, con su arco y su perro; los amores maliciosos que retozan en el follaje; sobre todo esas suaves divinidades, delicadamente modeladas en claro-oscuro, colman inmediatamente los sentidos y la imaginación (ver fig. 41). Pero basta un momento de reflexión para que al visitante le invada una sensación de extrañeza; la elección y el modo de disponer esas flexibles figuras le intrigan, le desconciertan. Muchas le parecen misteriosas; y aún cuando reconozca a Adonis o Juno, no se explica su presencia. Y en efecto, esa decoración ligera es aún un enigma; bajo su amable frescor, se halla completamente salpicada de intenciones simbólicas.

Esta sala formaba parte en otro tiempo de un convento de religiosas, y más en concreto, de los apartamentos de la abadesa Juana de Plasencia. De primera impresión, esta circunstancia engrosa el misterio; en realidad, suministra su clave. Ciertamente, un observador superficial considerará «escandaloso que en un monasterio de vírgenes consagradas al Señor, aparezcan representados temas de la Fábula pagana[125]». Pero eso que le escandaliza debería, muy por el contrario, tranquilizarle: pues esos temas fueron deliberadamente propuestos a Correggio por la abadesa, que era mujer de espíritu, o por algún humanista de su círculo[126] con *un fin muy edificante*... Diana representa a la propia Juana de Plasencia que vigila su casto rebaño; las figuras de las Vestales, las escenas de libación y de sacrificio, enseñan a las religiosas la gravedad de sus deberes; la Tranquilidad, la Fortuna, la Abundancia —alegorías extraídas de las medallas romanas— les recuerdan las ventajas de su condición; en fin, otras imágenes contienen saludables advertencias: Tellus con un escorpión en la mano, evoca el triste final de Orión, el orgulloso cazador que se jactó de masacrar a todos los protegidos de Diana; Juno, suspendida por las manos, con un pesado yunque atado a sus delicados pies, según el relato homérico[127], nos rememora el castigo infligido a la diosa por el soberano de los Dioses por haber perseguido a Heracles. Es posible que estos dos últimos ejemplos estuvieran destinados a impresionar a las monjas que se sintieran tentadas a olvidar sus votos, *«a coloro che dimentiche delle giurate promesse*

---

[124] Atribuido a Giuliano da Sangallo. U. MIDDELDORF, *Giulano da Sangallo and Andrea Sansovino, The Art Bulletin*, XVI, 1934, pp. 112-113, propone atribuirlo a Sansovino.

[125] V. *Ragionamento del Padre Ireneo Affò sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Coreggio nel monastero di San Paolo in Parma*, Parma, 1794, pp. 8-9.

[126] Quizá G. Anselmi, que tenía una hija en el monasterio.

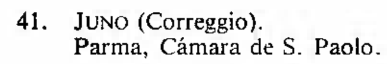
[127] *Ilíada*, XV, 18 y ss.





VENUS Y LA TORTURA
(Alciato, *Emblemas*).

40. LA PRUDENCIA (¿Tiziano?).
Londres, colección Howard.



41. JUNO (Correggio).
Parma, Cámara de S. Paolo.





42. JÚPITER Y MARTE (Taddeo di Bartolo).
Siena, Palacio público.

deviassero mai all'errore[128]*»;* es más probable que se dirijan a los visitantes, cuya mirada sorprenden desde la entrada. De tal forma que todas esas ligeras bellezas que hace un instante admirábamos, son bellezas espirituales (*intellettuali bellezze,* dice Affó); cada una encierra una enseñanza. Por imprevista que la comparación pueda parecer, esta sala de un convento del Renacimiento posee más de un rasgo común con la basílica del siglo primero de que hablábamos hace poco[129]: idéntica elegancia decorativa en la forma, idéntica gravedad en el fondo; idénticas evocaciones de sacrificios, de recompensas y de castigos. El paralelo, por lo demás, no es en absoluto gratuito. En la «cámara de san Pablo» se lee una inscripción: *«Ignem gladio ne fodias»* («No atravieses el fuego con la espada») en la que reconocemos un adagio pitagórico[130]. Aunque esté situada sobre la chimenea, esta inscripción no se debe tomar en sentido literal —se trata de una alusión al fuego sagrado, que guardan las vestales cristianas, y aconseja no irritar a la potencia soberana de esos lugares[131]. Tiene por consiguiente, también ella, el valor de una advertencia.

Las relaciones de la «Camera di San Paolo» con la tradición alegórica de la Edad Media son por lo demás manifiestas. Hemos visto cómo trescientos años antes, ya las religiosas descubrían en las fábulas de Diana y en las de Vesta, piadosamente interpretadas, los mismos preceptos de moral y de virtud cristianas:

...Observantia vestra
Est expressa satis cultu tantae deitatis...[132]

[...Vuestra observancia / se manifestó ya en el culto de tan excelsa deidad.]

Menos ingenua quizá, la abadesa erudita que hace escribir en el umbral del Convento: *«Di bene vortant»* es digna hermana de aquéllas... La diferencia estriba en que ya no se limita a interpretar enigmas: los compone. Por ende, ocupa un lugar entre esos fabricantes de «jeroglíficos» a cuyo origen, modelos y ambiciones[133] nos hemos referido.

Esta pasión por los jeroglíficos, que tan fuertemente impregnó al humanismo, debía naturalmente dejar huellas en el arte. La pseudo-ciencia de Horus y de sus émulos «emblematistas» provee en efecto a los artistas no sólo de nuevos elementos de decoración[134], sino también del tema de alegorías eruditas: Pinturicchio, Leonardo, Giovanni Bellini y Durero han bebido uno tras otro en esta fuente de inspiración[135]. Nos detendremos en un «jeroglífico» atribuido a Tiziano, particularmente interesante para la tradición que nos ocupa.

Se trata de un cuadro de la colección Fr. Howard[136] que representa tres cabezas de hombre —la una de frente, las otras dos de perfil—, superpuestas a tres cabezas de animal: un perro, un lobo, un león (ver fig. 40). Se ha creído poder reconocer en él una imagen

[128] Affó. *op. cit.*, p. 47.

[129] La basílica pitagórica de la Puerta Mayor, V. *supra*, p. 92.

[130] πῦρ σιδήρῳ μὴ σκαλεύειν D. L. 3, 17.

[131] Cf. ALCIATO, *Syntagmata de Symbolis*, prólogo de los *Emblemata;* París, 1608, p. 8.

[132] V. *supra*, p. 82.

[133] V. *supra*, pp. 88-91. PANOFSKY ha vuelto a tratar todo este asunto en *The Iconography of Corregio's Camera San Paolo*, Londres, 1961 (Warburg Institute Studies XXVI).

[134] Ya hemos citado la *Arquitectura* de L. B. ALBERTI, VIII, y las ilustraciones de la *Hypnerotomachina Poliphili*. En la traducción latina de Horus (1517) Filippo Fesanini habla de estas «aplicaciones prácticas» de los jeroglíficos; Alciato alude a ellas en una carta a Calvi (1522); vuelve sobre ello en la dedicatoria de la ed. de 1531 de sus *Emblemas*, e insiste en la ed. de 1551.

[135] V. GIEHLOW y VOLKMANN, *op. cit.* V. *supra* el papel de la «emblemática» en las alegorías de Botticelli.

[136] Detlev BARON VON HADELN: *Some little known works by Titian, Burlington Magazine*, 1924, 2, pp. 179-180, reprod. pl. II, B.

simbólica de las «Tres edades de la vida», no sin sentir extrañeza, por otra parte, ante la rareza de tal imagen. Ciertamente, las alegorías de Tiziano no siempre son claras[137]; pero este monstruo de seis cabezas es de una barbarie totalmente insólita.

En realidad, como ha demostrado un reciente análisis[138], tenemos aquí una curiosa combinación de *dos* símbolos. Las cabezas humanas simbolizan la Prudencia, según la teología moral de los escolásticos; en efecto, acordémonos del *Fulgentius Metaforalis:* «Prudentia» es el compuesto de tres facultades: «Memoria», «Inteligencia», «Providencia», cuyo objeto respectivo es conservar el pasado, conocer el presente, y encarar el porvenir. *«Tripartita perlustrat tempora vitae»* («Ilustra las tres edades de la vida»)[139]; de ahí su representación frecuente con un triple rostro. Se la ve bajo esa forma, por ejemplo, sobre el pavimento del Duomo de Siena[140]. Así pues, este primer símbolo pertenece a la filosofía y a la iconografía medievales.

Queda por interpretar el segundo: las tres cabezas de animales. Esta vez será preciso que nos remontemos mucho más atrás. En sus *Saturnales* (I, 20, 13 y ss.) Macrobio describe una estatua de Serapis, cuya mano derecha reposa sobre un ser monstruoso, a la vez león, lobo y perro; sólo se perciben sus tres cabezas: los cuerpos, confundidos, desaparecen bajo los pliegues de una serpiente enroscada que los abraza. *«Easque formas animalium draco conectit volumine suo».* («Y el dragón abraza con su volumen esas formas de los animales.») ¿Qué significa este extraño atributo? Macrobio se encarga de explicarlo. «El león, violento y súbito, expresa el presente; el lobo, que rapta a sus víctimas, es la imagen del pasado, que se lleva los recuerdos; el perro acariciante evoca el futuro, cuya esperanza nos estimula sin cesar». Los tres animales simbólicos son por consiguiente las tres formas del Tiempo. Manifiestamente, es en este texto en el que Tiziano se inspiró[141]; era familiar para los humanistas del Renacimiento. Dado lo entusiasmados que estaban con las alegorías pseudo-egipcias, el carácter enigmático del monstruo y la ingeniosa explicación de Macrobio debían atraerles. De hecho, este «signum triceps» reaparece ya en el *Sueño de Polifilo;* y más tarde, Pierio Valeriano hallará en él un perfecto modelo de «jeroglífico»[142].

Lo que en el cuadro atribuido a Tiziano aparece particularmente digno de interés, es la combinación de dos símbolos. Nada más significativo que esta síntesis. Confunde dos imágenes que recubren dos ideas muy distintas: la una, tomada de la moral de la Edad Media, representa las tres partes del Tiempo tal y como las abraza la Prudencia —puras actitudes del espíritu, personificadas por formas humanas—; la otra, proveniente de los cultos orientales del Bajo-Imperio, representa por el contrario el Tiempo como una fuerza mítica, que se reparten tres bestias devoradoras. Pero, ¿qué importa? El humanismo es una confluencia; todas las aguas del pasado se reúnen en él, mezclando las formas y los pensamientos, las alegorías cristianas y los antiguos símbolos de las religiones bárbaras[143].

---

[137] Piénsese en «el Amor sagrado y el amor profano», de la Galería Borghese.

[138] PANOFSKY-SAXL, *A late antique religious symbol in works by Holbein and Titian, Burlington Magazine,* 1926, 2, pp. 177-181, y PANOFSKY, «Titian's Allegory of Prudence. A postcrispt», en *Meaning in the visual arts,* Londres, 1970, pp. 181-205.

[139] V. *supra,* p. 85.

[140] V. también la Prudencia del Baptisterio de Bérgamo; en el Palacio público de Siena la Prudencia de Lorenzetti sostiene un brasero de triple llama con la inscripción *praeteritum-praesens-futurum.* En la Cámara de la Signatura, Rafael pintó una Prudencia bicéfala.

[141] Una derivación directa de las estatuas de Serapis que pudieran subsistir en el siglo XVI resulta bastante improbable.

[142] Una historia detallada del *«signum triceps»* se halla en PANOFSKY, *Herkules am Scheidewege,* Leipzig, 1930, pp. 12 y ss.

[143] Hemos dejado deliberadamente de lado el mito de Psyque, mito reciente y voluntariamente cargado de intenciones espiritualistas: había de encontrar un lugar privilegiado en el humanismo y en el arte del Renacimiento. V. GRUYER, *Rafael y la Antigüedad,* II, p. 169.

CAPÍTULO IV

LA TRADICIÓN ENCICLOPÉDICA

Hemos estudiado hasta aquí las tres grandes tradiciones —histórica, física y moral— en cuyo interior supervivieron los Dioses. De cara a la claridad de nuestra exposición, las hemos distinguido y separado lo más netamente que nos ha sido posible.

De hecho, desde el origen y hasta el siglo XVI, se fusionaron con suma frecuencia. Si, en la Antigüedad, diferentes escuelas filosóficas habían propuesto, como hemos visto, diferentes interpretaciones «de la naturaleza de los Dioses», estas interpretaciones no eran exclusivas; se ofrecían conjuntamente a los espíritus cultivados que se esforzaban por conciliarlas. La lógica, sin duda, hubiera exigido que se adoptara la una o la otra; pero tres llaves, se pensaba, valen más que una sola: y no siempre era la misma la que conseguía abrir la cerradura de los diversos mitos.

Asimismo, los clérigos de la Edad Media continuaron indecisos[1]; no es infrecuente que, o bien apliquen los tres métodos a un mismo personaje o a un mismo episodio; o bien los empleen alternativamente para episodios o personajes diferentes. Así Pierre d'Ailly, lejano discípulo de Isidoro[2], considera a los Dioses, en su *Cosmografía,* ya como astros, ya como soberanos que dieron sus nombres a las diversas partes del mundo —yuxtaponiendo así, sin escrúpulo, explicaciones contradictorias.

Por otra parte, entre los tres ciclos se producen pronto interferencias; los puntos de contacto o de coincidencia entre la historia, la física, la moral, son fáciles de encontrar; si es preciso, no faltan intermediarios que hagan de puente. Ya hemos visto por ejemplo cómo la noción fisiológica de «temperamento» permite pasar de lo físico a lo moral, de los dioses planetarios a las virtudes[3]. Pero también la moral se estrecha la mano con la historia: un Bocaccio, al escribir su *«De casibus virorum et feminarum illustrium»,* acudirá de buen grado a buscar anécdotas edificantes entre los héroes de la Fábula, considerados como personajes históricos. Finalmente y sobre todo, estos tres campos del saber en que hasta ahora hemos buscado repartir y aislar a los Dioses, no están, en la Edad Media, circunscritos y delimitados; al contrario. Todo el esfuerzo de la escolástica consiste en soldar-

[1] V. ALPHANDÉRY, *op. cit.*
[2] PETRUS DE ALLIACO, *Ymago Mundi,* ed. Buron. París, 1930, cap. XXIII, XXV, XXVIII.
[3] V. *supra,* cap. II, p. 41.

los, por así decirlo, en un conjunto, y en englobarlos en una esfera más vasta, que abrazaría la totalidad de los conocimientos humanos.

Este carácter enciclopédico de la cultura medieval, esta obsesión de la «Scientia universalis» se evidencia, desde Isidoro, en los compendios eruditos o populares, *«Sumas»*, *«Tesoros»* o *«Espejos»* en los que confinan lo «natural», lo «moral» y lo «histórico»; desde el siglo XII se manifiestan en el terreno escolar. Ciertamente, existe una jerarquía de las ciencias: la Teología es su coronamiento; pero todas ellas forman un todo orgánico, un bloque, que tardará siglos en dejarse desgajar... Pues, como observa justamente Soldati[4], «en la misma época en que empiezan a madurar en el arte los primeros frutos del humanismo, la Edad Media sobrevive en la enseñanza doctrinal, que sólo se renueva gradualmente... Los residuos de la ciencia enciclopédica gozaban de fuerte vitalidad, pues en el fondo eran anteriores al enciclopedismo, es decir, de fuente clásica».

Es conocido el papel de las cifras en esta reducción a unidad de la diversidad del Universo. Con mucha frecuencia, las relaciones establecidas entre los objetos del saber medieval son puramente numéricas: como los doce profetas y los doce apóstoles, las siete esferas celestes, los siete dones del Espíritu Santo, los cuatro elementos, las cuatro o las siete edades, los nueve paladines, las nueve musas, se prestan a simetrías, a combinaciones que parecen *a posteriori* atestiguar relaciones profundas y manifestar una secreta armonía entre las verdades de la fe, las de la naturaleza y las de la historia. Esta «matemática sagrada», renovación de Pitágoras, bastaría para explicar la integración de la mitología en el sistema escolástico del saber.

Hemos visto ya, en el capítulo II, cómo los siete dioses planetarios llegan así a conciliar, en el tema del microcosmos, la anatomía y la astronomía; y cómo Dante establece la concordancia de las Edades, de las Esferas y de las Artes[5]. Este tipo de correspondencia tiene por otra parte orígenes extremadamente lejanos; hemos recordado, en este mismo capítulo, el cuadro sinóptico elaborado en el siglo II por Antíoco de Atenas; no sería difícil remontarnos más atrás: a través del *Apocalipsis*, en el que una y otra vez aparecen los siete cielos, los siete ángeles, los siete espíritus de Dios, hasta Asiria, donde las siete tablas del destino tienen relaciones singulares con los siete sellos, los siete colores, los siete días de la semana...[6]. Por consiguiente el sentido hierático y apotlesmático del número siete aseguraba por sí mismo a los astros-dioses un lugar eminente en todos los sistemas del mundo elaborados a lo largo de los siglos.

Un extraño documento, recientemente publicado[7], muestra la increíble complejidad que alcanzaban, al final de la Edad Media, estas combinaciones numéricas: se trata de una serie de dibujos a lápiz, en los que el autor —un clérigo pavesano del siglo XIV, que vivió en la corte de Avignon— pretendió traducir geométricamente su concepción del universo. No se trata ya aquí de esos esquemas primitivos en forma de rosetón[8] en que se expresaban sumariamente las relaciones entre el Hombre, los Elementos y las Estaciones, sino de eruditos diseños en los que se combinan, siguiendo las leyes del número y las divisiones del espacio, nociones de todo tipo, teológicas, geográficas, mineralógicas o médicas... Nos encontramos aquí[9] con un mapa de Europa al que se superponen círculos y óvalos que

---

4 *La poesia astrologica nel quattrocento*, p. 105.

5 *Convito*, II, 14; 24. V. *supra*, p. 49.

6 RENAN, *El Anticristo*, pp. 472-473.

7 Codex Palat. Lat. 1993; reproducido en facsímil y comentado por R. SALOMON, *Opicinus de Canistris, Weltbild und Bekenntnisse eines Avignonesischen Klerikers des XIV. Jarhrhunderts*, The Warburg Institute, Londres, 1936.

8 V. *supra*, p. 59.

9 *Op. cit.*, pl. VII.

contienen medallones en los que se inscriben los signos del Zodiaco, los nombres de los planetas y de los meses, de los minerales, de las partes del cuerpo, de los dones del Espíritu Santo y de los pecados correspondientes, hilvanándolo todo las edades de la vida; en otro dibujo[10], cinco puntos, los cinco patriarcados, sedes de los príncipes de la Iglesia, determinan la superficie de la tierra. En el emplazamiento de Jerusalén se levanta un crucifijo; de la herida del costado de Cristo parte una línea recta *—rivus sanguinis—* que atraviesa la imagen en diagonal: otra línea, que la intercepta, parte de la lanza del Sagitario. En el centro del Zodíaco se yergue la figura inmensa de la Virgen; unos círculos simbolizan la Iglesia Universal, *«spiritualis et sacramentalis»*, con el Papa en el centro. A lo largo de estas líneas, sobre el contorno de estos círculos, se reparten los patriarcas y los profetas menores, los planetas, los signos esterales, los elementos, las partes del cuerpo y los nombres de los meses. En otro dibujo aún[11] dos crucifijos simétricamente opuestos están rodeados por una rosa de los vientos, por medallones de la Virgen y el Niño, de Sponsus y Sponsa, por animales, evangelistas, dogmas y virtudes, por el Sol y la Luna, planetas y metales, por doctores de la Iglesia y de las órdenes monásticas.

Saturno y Júpiter, Marte, Venus y Mercurio, no aparecen ya, sin duda, como los señores de este Universo, en el que todo gravita y se ordena, por lo general, en torno a un símbolo cristiano; pero siempre figuran; concurren a formar la Suma. Y sobre todo, el universalismo medieval se manifiesta aquí en toda su evidencia; esas apretadas redes de curvas y de rectas expresan las relaciones entre los componentes cósmicos, históricos y morales del Universo: en ese mundo verdaderamente «católico» en ese mundo «total»,

Il ne cesse point continuité, non plus que de l'âme au corps[12].

[Como entre alma y cuerpo, hay entre todas las cosas una ininterrumpida continuidad.]

Esta unidad de la cultura halla su expresión en el arte monumental. Ciertos temas plásticos, conjugados según las leyes de una simetría más o menos rigurosa, concretizan, por así decirlo, esta armonía y esta solidaridad. En la iconografía de las catedrales francesas, en las esculturas de los pórticos, en las pinturas de los vitrales, Mâle ha identificado las figuras de una Enciclopedia, la disposición magnífica de un gran libro ilustrado, en el que el hombre aprende todo lo que le interesa conocer, desde los más humildes aspectos de la naturaleza hasta el secreto de su destino. Incluso cuando el vasto edificio escolástico empieza a derrumbarse, muros enteros continúan en pie durante siglos: el arte italiano de los siglos XV y XVI, no sólo continúa asociando los signos del Zodíaco y los trabajos de cada mes, sino que desarrolla también las series simétricas de las virtudes y las artes liberales —constituida aquélla desde el siglo IX—, remontándose ésta a Martianus Capella; e incluso, bajo la inspiración del dominico Filippo di Barbieri, renueva los viejos paralelismos entre la historia sagrada y la historia profana, poniendo frente a frente a sibilas y profetas[13].

Ahora bien, los dioses, cuyos diversos modos de supervivencia hemos estudiado, se integraron muy pronto por lo general a una u otra de estas series, o a varias de ellas a la vez. Prendidos en la «inmensa red del conocimiento», figuran desde los orígenes en las

---

[10] *Ibid.*, pl. XX.
[11] *Ibid.*, pl. XXI.
[12] P. Claudel.
[13] V. León DOREZ, *La Canzone delle virtù e delle Scienze*, etc., Bérgamo, 1904: P. D'ANCONA, *Le reppresentazioni allegoriche delle arti liberali, L'Arte*, V, 1902, pp. 137-155, 211-228, 269-289, 370-381.

miniaturas de las enciclopedias[14]: al final de la Edad Media, y en pleno Renacimiento, continuarán participando en esos vastos conjuntos decorativos que son como las ruinas imponentes del templo universal del saber.

Es difícil estudiar metódicamente esas composiciones: son de una importancia desigual, no sólo desde el punto de vista del arte, sino también desde el punto de vista del pensamiento que encierran; bien recogen temas corrientes de decoración sin que se perciba en su disposición un plan orgánico, indicio de un programa meditado con madurez; bien, por el contrario, todo revela que el artista se ha plegado a la voluntad ordenadora del espíritu.

Hecha esta reserva, tratemos de definir el papel de los dioses en las enciclopedias ilustradas.

Los Dioses planetarios, los más vivaces de todos, son también los más insinuantes; pero hacen una entrada tardía en el arte monumental. No encontraron lugar alguno en la Biblia de piedra de las catedrales francesas, en las que sólo el Zodíaco es admitido[15]. Lo mismo ocurre en la Italia del siglo XIII, heredera también de la tradición enciclopédica, y cuya iconografía es en tantos aspectos tributaria de la francesa: están ausentes, por ejemplo, en la Fuente Mayor de Perugia, cuyos bajo-relieves cantan a su vez «el doble poema de la ciencia y del trabajo», las artes liberales y las ocupaciones mensuales. En el siglo XIV, por el contrario, invaden los monumentos —religiosos o civiles— de Venecia, de Padua, de Florencia y de Siena[16].

En la capilla de los Españoles y en los Eremitani, por ejemplo, se asocian bastante discretamente, es cierto, a elementos tradicionales —allí las ciencias, aquí las edades de la vida[17]—; pero finalmente forman parte integrante de un conjunto más vasto y más imponente; ocupan el muro de una capilla y el coro de una iglesia. En el Campanile de Giotto, su situación les confiere una verdadera majestad; bajo el alto patronazgo de los Profetas y las Sibilas, gozan del mismo rango que las Virtudes, las Ciencias y los Sacramentos, y dominan el ciclo entero de las figuras que narran la Creación del hombre, sus primeras luchas con la materia, las primeras victorias del espíritu, en fin las grandes etapas de la civilización.

Pero, como ya hemos observado, en este mismo campanile los Dioses aparecen dos

---

[14] Hemos encontrado las descripciones (v. *supra*, cap. II. p. 58) en los manuscritos ilustrados de las *Etimologías* de ISIDORO; las encontramos también p. ej. en Rabano Mauro, en el manuscrito ilustrado del monte Casino (fechado en 1023).

[15] Los dioses aparecen a veces en los vitrales de las catedrales, pero por motivo distinto: son los ídolos a los que los santos mártires se niegan a hacer sacrificios; es también a título de tales como los representará el Angélico en la capilla de Martín V, en el Vaticano.

En cambio, desde el siglo XII aparecen los planetas en la decoración *profana*. En un poema latino de alrededor de 1107, el abad Baudry de Bourgueil (V. Phyllis ABRAHAMS, *Las obras poéticas de B. de Bourgueil*, Paris, 1926) describe con numerosos detalles la habitación de la condesa de Blois, hija de Guillermo el Conquistador; las figuras de las artes liberales decoran el lecho; en el techo están pintadas las estrellas y los planetas; sobre el muro (sin duda en tapices) la Edad de oro *(Saturnia regna)* y las metamorfosis de Júpiter. Deseoso ante todo de hacer alarde de erudición, es posible que Baudry invente; busca rivalizar con Claudiano, *De raptu Proserpinae*, I, 246. También es posible que haya visto el famoso manto de la consagración de Bamberg; sobre este manto están bordados los signos del Zodíaco, las constelaciones, pero sólo dos planetas, el Sol y la Luna, junto a la Virgen, el Agnus Dei y san Juan. V. EISLER, *Weltenmantel und Himmelszelt*, Munich, 1910, p. 13. Cf. MAAS, *Inschriften und Bilder des Mantels Heinrichs II*. Zeitsch. Christl. Kunst, 1899, p. 321.

[16] Hemos explicado (v. *supra*, cap. II, pp. 50-51 y 61-62) esta invasión por la poderosa recrudescencia de la Astrología en el siglo XVI.

[17] En estos frescos de Guariento, se ponen igualmente en concordancia las Edades de la Vida con las constelaciones zodiacales: la Juventud por ejemplo está representada con Venus y el signo de la Balanza, etc. VENTURI (*L'Arte*, XVII, 1914, pp. 49-57) ha señalado la correlación entre estos frescos y los dibujos de un *Liber Physiognomiae* (cod. Mut. 697, fol. 11); la correlación es probable, aunque los dibujos sean de un estilo muy diferente. V. SAXL, *Rinascimento, Rep. für Kunstwiss.*, XLIII, 1922, p. 245.

veces: hallan también acomodo en los bajo-relieves de la zona inferior, y precisamente como precursores de la civilización humana, como héroes y como inventores.

Hay otros ejemplos de personajes míticos que figuran en un programa «enciclopédico» de decoración; los hay incluso de tiempos muy tempranos en el arte monumental italiano. En la Fontana Mayor de Perugia, de la que hablábamos más arriba, las alegorías de los Meses y de las Ciencias componen con las escenas del Génesis una historia del mundo. Pero en esta historia, las tradiciones locales tienen también su sitio[18]: sobre uno de los bajo-relieves, Rómulo y Remo evocan los fabulosos comienzos de Roma, madre de la civilización; las estatuillas de la pila superior recuerdan los orígenes de la Augusta Perugia; y estos orígenes son también mitológicos; el héroe Eulisto, rey legendario de Etruria, progenitor de la raza y fundador de la ciudad, se yergue junto a los santos Herculano y Lorenzo, que más tarde la despertaron a la vida cristiana[19].

Estos héroes y semi-dioses, más o menos confundidos con los Sabios de la Antigüedad, o con los nueve Caballeros de la Fama tan caros a la Edad Media, vuelven a encontrarse en el siglo XV en otras decoraciones monumentales, en las que, como en el Campanile de Florencia, los Dioses planetarios se extienden a su lado.

En el Palacio público de Siena, en el vestíbulo de la capilla, donde ya hemos encontrado a Júpiter, Minerva, Apolo y Marte (ver fig. 42), están representados varios personajes semi-legendarios, como Judas Macabeo, Aristóteles, Curius Dentatus y César; un medallón evoca los orígenes de Roma; finalmente, un cortejo de Virtudes, la Prudencia, la Fuerza, la Magnanimidad, la Justicia, completa esta composición para la cual Taddeo di Bartolo sabemos que siguió las doctas instrucciones de Pietro de Pecci y de Cristoforo di Andrea.

Un techo de Girolamo Mocetto[20], conservado en el museo Jacquemart-André, en París, asocia elementos análogos: héroes y sabios, bíblicos o romanos, dioses planetarios, ciencias y virtudes, a los que se añaden episodios mitológicos y dos «triunfos» de Petrarca, alternan en compartimentos distribuidos según el cuadro de la página siguiente.

Este esquema revela, por su rareza, una intención didáctica evidente: para quien las considere con una mirada atenta, las figuras de este techo resumen las grandes lecciones de la ciencia y de la moral, y los grandes ejemplos de la historia; las fábulas y los dioses del paganismo sirven de ilustración y de marco a esta decoración edificante.

En el Palacio Trinci, de Foligno[21], en una serie de frescos ejecutados hacia 1420, y por desgracia muy deteriorados, se desarrollan los grandes temas encicolpédicos; de nuevo se instalan allí los dioses; y de nuevo se entrecruzan la tradición «cósmica» y la tradición «histórica».

Los frescos de la Loggia celebraban —como en la Fontana de Perugia, como en el Palacio público de Siena— el origen fabuloso de Roma. En la «Sala de los gigantes», se distinguen aún las altas figuras de Escipión, de Fabio Maximo, de Mario —todo un *De Viris*

[18] Es lo que subraya R. SCHNEIDER, *Perugia*, pp. 57-58.

[19] Eulisto es un héroe *troyano;* recordemos que la leyenda troyana, cuyas afinidades con la tradición «histórica» de los dioses (v. cap. I) hemos mostrado, será brillantemente ilustrada, un siglo más tarde, en el «Steri» de Palermo. Eulisto aparece pintado en el Palacio Braccio Baglione con otros Peruginos ilustres; cf. los Florentinos pintados por A. del Castagno en la villa Pandolfini, etc.

[20] Atribuido a Girolamo da Santa Croce (v. fig. 43-45). V. Lionello VENTURI, *Una risorta casa del Rinascimento italiano, L'Arte*, XVII, pp. 72 y ss. El orden de las figuras, rectificado en 1913, continúa sometido a discusión. Se puede comparar con el techo de Mocetto el que Pinturicchio había pintado para el Palazzo del Magnífico, de Siena, y que se halla actualmente en Nueva York, en el Metrop. Museum. En Pinturicchio, casi todos los paneles representan escenas mitológicas. V. Bryson BURROUGHS, *Ceiling panels by Pinturicchio, Bull. of the M. M.*, enero de 1921, parte II.

[21] V. SALMI, *Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno, Boll. d'Arte*, XIII, 1919, pp. 139-180.

Marte	Rapto de Europa	Prudencia	Narciso	Saturno
Lucrecio	Triunfo antiguo	David	Triunfo antiguo	Judith
Temperancia	Justicia de Salomón	Fuerza	Justicia de Trajano	Justicia
Filósofo (¿Aristóteles?)	Triunfo de la Gloria	Astrónomo (Ptolomeo)	Triunfo del Amor	Geómetra (¿Euclides?)
Diana	Mirra y Adonis	Esperanza	Mucius Scaevola	Mercurio

de leyenda; en un corredor, encontramos otros nombres ilustres, no ya sólo de Roma, sino de Grecia, de Judea y de la cristiandad: Rómulo y David, Héctor y César, Alejandro y el rey Arturo[22]; sobre el otro muro del corredor les dan la cara las Siete Edades de la Vida[23]; y de nuevo encontramos las alegorías de las Siete Edades, unidas esta vez a las Horas del Día[24], en la magnífica «Cámara de las Estrellas»; asociadas cada una de ellas con una divinidad planetaria: la Infancia con Marte y la Aurora, la Adolescencia con Mercurio y la tercera hora, la Virilidad con Júpiter y la sexta. En la misma sala, y guardando correspondencia con los Dioses, tienen su sede las Artes del Trivium o del Quadrivium. A despecho del tiempo, que las ha maltratado, este ciclo de figuras arcaicas está lleno de poesía y de grandeza. La composición revela la existencia de una idea directriz, y se han señalado en ella, de hecho, reminiscencias del *Quadriregio,* poema del sabio dominico Federico Frezzi, obispo de Foligno. Las repeticiones que en los otros frescos se constatan parecen indicar, por el contrario, que los artistas[25] no siguieron un plan general bien claro. Pero en definitiva, el Palacio Trinci encierra también en sus muros una «Summa» decorativa a la que los héroes míticos y las potencias estelares aportan una contribución esencial.

Unos treinta años más tarde, otra «Summa» —pero ésta de mármol— iba a llenar la iglesia de San Francisco de Rímini.

En efecto, hacia 1450 Agostino di Duccio, Matteo de Pasti y Francesco Laurana poblaron de esculturas y bajo-relieves las capillas de la iglesia: virtudes teologales y cardinales, profetas y sibilas, artes liberales, signos del Zodíaco y planetas: Marte en su carro de guerra, Venus y sus palomas, Saturno y su hoz, Apolo y las Gracias[26], Mercurio, Diana y

[22] Sobre el ciclo de los Paladines o «caballeros de la fama» *(les neuf Preux)* en la decoración de los castillos, v. SALMI, *op. cit.*

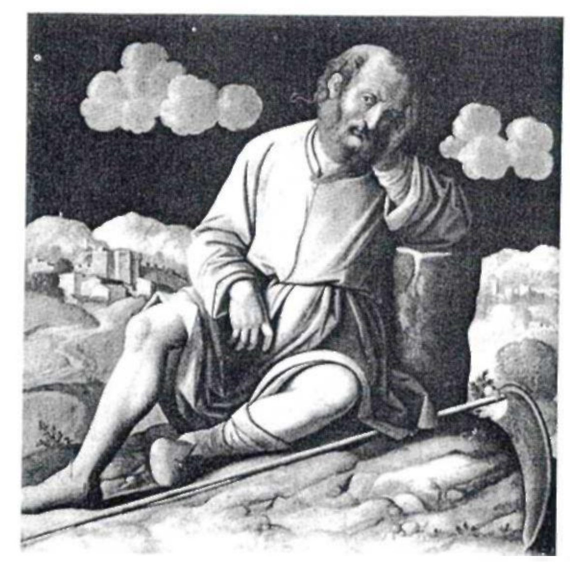
[23] Aparecen aquí representados con arreglo a un poema francés anónimo del siglo XIV (B. N. 1728 fol. 271) como lo revelan las inscripciones. V. MALE, *El Arte religioso al final de la Edad Media,* 1908, pp. 324 y ss.

[24] Para esta correspondencia entre las Edades y las Horas, v. el poema didáctico de FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore.* Cf. Fr. EGIDI, *Le miniature dei Codici Barberiniani dei Documenti d'Amore, L'Arte,* 1902 pp. 1-20, 78-95.

[25] Según Salmi, estos artistas son al menos tres: un discípulo de G. da Fabriano; otro segundo influido por la miniatura francesa; y un discípulo de Ottaviano Nelli.

[26] Sobre la iconografía particular de estos dioses, v. el cap. I del Libro II.





43-44-45. NARCISO, MARTE, SATURNO (Girolamo Mocetto da Santa Croce). París, Museo Jacquemart-André, compartimentos de un techo.

Júpiter (ver figs. 46, 47) se distribuyen por las distintas capillas en grupos de seis, de siete, de doce, en medio de los blasones, las divisas, los arabescos y los follajes en que retozan ángeles y *putti.**

No hay nada en este conjunto decorativo que no hayamos encontrado ya, incluso en monumentos religiosos. ¿A qué se debe que este ciclo tradicional[27] de imágenes despierte aquí resonancias por completo diferentes? ¿Se debe al porte y al movimiento que las animan? Ciertamente, los ropajes ondulantes de Diana, la desnudez de Venus y sus cabellos flotantes nos transportan muy lejos de las graves figuras hieráticas del Campanile de Giotto. Pero ese ritmo nuevo revela por sí mismo nuevas fuentes de inspiración: lo que aquí se confía a esos símbolos de mármol no es ya un pensamiento didáctico, una intención edificante[28]; exaltan sentimientos profanos, el orgullo y el amor. Su foco, su centro ideal, no es ya una concepción clerical del Universo, sino la imaginación pagana de un humanista. Es la voluntad de Segismundo Malatesta, el genio de León-Battista Alberti, lo que presta al coro de las alegorías acentos inusitados, de un atrevimiento casi sacrílego.

Se sabe que Segismundo habia concebido el proyecto de elevar un templo a su gloria, a la de su mujer, de sus antepasados, de los letrados y sabios de su corte. Por eso la humilde iglesia franciscana se rodeó de mausoleos y arcadas triunfales; y por eso también las capillas interiores se revistieron de balaustradas y pilastras cinceladas: cada una es como el estuche de una orgullosa tumba. Todo canta aquí la vana gloria del hombre: los Profetas y las Sibilas sólo figuran como testigos del doble triunfo de Segismundo y de su raza; los dioses planetarios son sus protectores personales, y el propio condottiere se eleva al cenit como un nuevo astro[29]; la santidad de las Virtudes y de los Ángeles realza los emblemas principescos, cimeras, coronas, elefantes heráldicos. Y el Amor se inserta en esta apoteosis. La bella Isotta duerme en su tumba altiva; pero su monograma y el de Segismundo se enroscan, enlazados, en las bases de las pilastras y forman un friso en la capilla en que las Letras, las Ciencias y las Artes les rinden eterno homenaje. Así las figuras venerables que componían antaño la Biblia del saber aparecen, en este lugar sagrado, reducidas al papel de cortesanas: escoltan a dos príncipes y dos amantes en la inmortalidad.

En sus *Comentarios*[30], el Papa Pío II reprocha a Segismundo Malatesta haber «paganizado» San Francisco de Rimini, y haber introducido allí los Dioses. La presencia en un santuario cristiano de Júpiter y de Saturno no era sin embargo, como hemos visto, insólita en sí misma; sobre todo, no podía conmover excesivamente a este Aeneas Sylvius que en

---

* «Amorcillos», en italiano, en el original. *(N. del T.)*

[27] En efecto, sus elementos son puramente escolásticos. D'Ancona (*Le rappresentazioni allegoriche*, etc., p. 272) se extraña de «che si tornassero ad elaborare vieti motivi in un'epoca in cui la scolastica aveva cessato di regnare assoluta nelle scuole, cedendo il campo al rifiorire dell'antica filosofia» («que se vuelvan a elaborar viejos motivos en una época en la que la escolástica había dejado de imperar absoluta en las escuelas, cediendo terreno ante el florecimiento de la antigua filosofía»). Hemos explicado (v. *supra*, p. 106) esta sorprendente vitalidad del enciclopedismo medieval.

[28] G. del Piano, *L'Enigma filosofico del Tempio Malatestiano*, Bologna, 1938, pretende lo contrario: en su opinión, las diversas capillas ilustrarían las principales etapas religiosas de la humanidad («teologías» egipcia, griega, judaica) y su culminación, el cristianismo. No se pueden excluir *a priori* ciertas intenciones esotéricas. Pero la tesis de Del Piano cojea en dos puntos esenciales: 1°, cree hallar en el Tempio un conjunto absolutamente original, cuando se trata de un ciclo iconográfico tradicional; 2°, afirma contra toda evidencia el predominio de la idea cristiana en el Tempio: la *ausencia* de elementos cristianos había sorprendido por el contrario a los propios contemporáneos.

[29] Es el destino que le predecía textualmente Basini, que le exhortaba a reservarse un lugar en los Cielos: Interea, tardus quamvis, *ad sidera coeli - Accedes* quondam serisque vocabere votis; - Cum tandem *in numero divorum* veneris, opta - Qua tibi parte poli, qua sit regione manendum! (*Astron.* I, 24-27). Así, antaño, Virgilio indicaba a Augusto un lugar en el Zodiaco, y Lucano ofrecía a Nerón uno en el Sol. Basini redactó su *Astronomicon* en el corazón de Rimini, en la misma época en que se trabajaba en el Templo. V. la gran obra de C. Ricci, *Il Tempio Malatestiano*, 1925, p. 458.

[30] *«Verum ita gentilibus operibus implevit, ut non tam christianorum quam infidelium daemones adorantium templum esse videretur». Coment.*, p. 51.

otro tiempo mezclaba sin escrúpulo los nombres de los Olímpicos con los nombres más venerados de la Iglesia. Pero aquí la vecindad es impía, porque el pensamiento cristiano está esclavizado a la imagen antigua y a los sentimientos paganos: el arquitecto que reconstruyó soberbiamente esta mansión, sedicentemente consagrada a Dios (si hemos de creer la inscripción de la fachada) no concebía que su arte pudiera tener otro objeto que elevar templos a Diana o a Mercurio[31], o erigir arcos de triunfo a los vencedores de aquí abajo. Y el verdadero culto que se celebra en estos lugares no es el de Cristo: es el que Roma, antiguamente, rendía a los ídolos humanos, Augusto, Faustino o César. El dios es Segismundo; la diosa es Isotta: «DIVAE ISOTTAE SACRUM» («culto de la diosa Isotta»).

De igual manera, en el Vaticano, Pinturicchio pondrá las Ciencias y los Planetas, antaño vasallos de la Teología, a los pies de un hombre, Alejandro Borgia[32]. Adulación sacrílega, y sin embargo natural, si se piensa que otros frescos glorifican a los antepasados mitológicos del Papa[33], introducido él mismo entre los ídolos bajo la figura del buey heráldico; y si se evoca el cortejo de apoteosis que se desplegó en las calles de Roma el día de su coronación, el 16 de agosto de 1492: las inscripciones de Pomponius Laetus celebraban a Alejandro como más grande que César: «El otro no era más que un hombre; *éste es un Dios*[34]».

Sin embargo el equilibrio no está definitivamente roto en beneficio del paganismo. Encontramos por el contrario, en la misma época en que el Renacimiento triunfante se apresta a consumar su monstruosa alianza con el Papado, tentativas nuevas por hacer entrar a los dioses en su justo lugar en la enciclopedia medieval, por reintroducirlos como simples elementos del universo cristiano.

Dejemos un instante el arte monumental, para considerar una serie de grabados que presentan, desde este punto de vista, el más elevado interés.

Se trata de la famosa serie conocida con el nombre de «Tarots de Mantegna»[35]; esta serie comprende cincuenta figuras, repartidas en cinco grupos. En primer lugar las condiciones humanas: el Mendigo, el Siervo, el Emperador y el Papa; a continuación Apolo y las nueve Musas; después las diez Ciencias, es decir las Siete Artes Liberales, la Astrología, la Filosofía y la Teología; los tres principios cósmicos: Iliaco (ἡλιακός), genio de la Luz; Crónico, genio del Tiempo; Cósmico, genio del Mundo, y los principios éticos, es decir las Siete Virtudes; finalmente vienen los Diez Cielos, es decir los Siete Planetas, el cielo de las estrellas fijas, el «Primer motor», y la «Causa primera» que reside en el Empíreo (ver figs. 50-53).

Se han suscitado algunas controversias sobre el sentido y el destino de estos grabados. Es preciso considerarlos, al parecer, como un verdadero juego de cartas, pero un juego *edi-*

---

[31] L. B. ALBERTI discute ampliamente, en efecto, acerca de la manera de honrar a los Dioses elevándoles templos dignos de ellos, siguiendo el estilo que a cada divinidad conviene: para Diana, para Venus, para las Musas, hacen falta templos que imiten la forma femenina; para Hércules, para Marte, dioses robustos, casas que inspiren reverencia. *De re aedific.* VII, 3 y 17; asimismo, en su *Tratado de la pintura* sólo aborda composiciones mitológicas e insiste en los atributos de los dioses paganos.

[32] Cf. las Artes liberales cinceladas por Pollaiuolo en torno a la tumba de Sixto IV, y las Artes liberales acogiendo a un miembro de la familia Tornabuoni, en el fresco de Botticelli en la Villa Lemmi, hoy en el Louvre.

[33] V. *supra*, cap. I, p. 33.

[34] V. BERTAUX, *Roma, de las Catacumbas a Julio II*, pp. 162-163.

[35] V. *Die Tarocchi, Zwei Italianische Kupferstichfolgen aus dem XV. Jahr.*, *Graphische Gessellschaft*, Berlín, 1910, introducción de Kristeller.



46-47. JÚPITER, APOLO (Agostino di Duccio).
Rímini, S. Francesco (Templo Malatestiano).



ficante, como se compusieron varios en el siglo XV, e incluso después[36]. H. Brockaus, que los ha estudiado recientemente[37], ha creído poder determinar su origen, y en virtud de ello precisar su significación. Los «Tarocchi» habrían sido concebidos y ejecutados, según él, en Mantua, durante el largo concilio que tuvo su sede en esta ciudad de junio de 1459 a enero de 1460; habrían servido de pasatiempo a tres miembros eminentes de este concilio: los cardenales Bessarion y Nicolás de Cusa, y al Papa Pío II en persona.

En modo alguno eran indignos, en efecto, de ocupar los ocios de estos príncipes de la Iglesia: el orden en que están colocados (y que se expresa por las letras A B C D E, para los grupos; por las cifras de 1 a 50 para las figuras) reproduce el órden mismo que la teología asigna al Universo. Forman, situados uno tras otro, como una escala simbólica, que va de la tierra al cielo. Desde lo alto de esta escala, Dios, «la Causa primera», gobierna el mundo, no directamente, sino por grados, *«ex gradibus»,* por una sucesión de intermediarios; el poder divino se transmite así hasta las criaturas inferiores, hasta el humilde mendigo. Pero la escala puede también leerse de abajo a arriba; en este caso enseña que el hombre puede elevarse gradualmente en el orden de los espíritus escalando las alturas del «Bonum», del «Verum» y del «Nobile»; y que la ciencia y la virtud le acercan a Dios[38].

Así, este juego de cartas resume las especulaciones de S. Juan Clímaco, de Dante y de Santo Tomás de Aquino. Ignoramos, es cierto, el detalle de sus reglas[39], pero es seguro que se procedía a jugarlo con gravedad, con el sentimiento de que cada una de esas imágenes era como una pieza del ajedrecista divino. Y se puede repetir, a su respecto, lo que escribía Nicolás de Cusa a propósito de un juego análogo, el «Juego del Globo», del que era inventor:

Luditur hic ludus; sed non pueriliter, at sic
Lusit ut orbe novo Sancta Sophia Deo.

[Se juega a este juego; pero no como los niños. / sino como jugó para Dios la Santa Sabiduría en la creación del mundo.]

En este sistema rigurosamente jerarquizado, las figuras mitológicas, como se ha podido observar, aparecen dos veces[40], y ocupan rangos subalternos, por otra parte muy desiguales en dignidad: los dioses planetarios pertenecen al primer grupo, al de los cielos; Apolo y las Musas al anteúltimo, por debajo de las Artes, por encima de los Hombres.

Ahora bien, esas mismas figuras van a servir, un poco después, para expresar *por sí solas* la Armonía del Universo; Apolo, en su doble calidad de jefe de las Musas y de soberano de los Planetas, será el alma de ese Cosmos, del que todo elemento cristiano habrá desaparecido. El origen primero de esta concepción es por lo demás puramente pagano: se halla en Macrobio, en el *Comentario al Sueño de Escipión* (II, 3); ya en él, en efecto, las Musas son las fuerzas motrices de las Esferas.

Esta tradición reaparece en un grabado que ilustra la *Practica Musice,* de Gafurius,

---

[36] En la misma época de los Tarocchi, encontramos otras combinaciones de imágenes destinadas a instruir y moralizar: tales como el «Juego de los Apóstoles y de Nuestro Señor»; o también las ilustraciones de la *Biblia pauperum* y las del *Speculum Humanae Salvationis* que fueron probablemente utilizadas también como juegos de cartas.

[37] H. BROCKHAUS, *Ein edles Geduldspiel: die Leitung der Welt oder die sogenannten Taroks Mantegnas vom Jahre 1459-60,* Miscell. di storia dell'arte in onore di I. B. Supino, Florencia, Olschki, 1933, pp. 397-416.

[38] Cf. Antonio BETTINI DA SIENA, *Monte Santo di Dio,* Florencia, 1477, donde se ve la escala de las virtudes ascendiendo hasta Dios.

[39] Las figuras que llevan *globos* de creciente grosor (el Emperador, las Musas —menos Talía—, Apolo, la Poesía, la Astrología, la Teología, Iliaco, Cósmico, Octava Sphaera, Primum Mobile y Prima Causa, que es ella misma una esfera) tenían sin duda una importancia especial en la marcha del juego.

[40] Y hasta tres, pues la Filosofía es una Minerva, con la lanza y la égida (v. fig. 51).

aparecida en Milán en 1496[41]; esta imagen expresa a la vez una teoría cósmica de las tonalidades musicales, y una teoría musical del mundo; pretende demostrar *«quod Musae et Sydera et modi atque Chordae invicem ordine conveniunt»*[42] («que las Musas y los Astros y las tonalidades y las Cuerdas se armonizan jerárquicamente»).

Apolo está entronizado en lo más alto del cielo; a sus pies se despliega una larga serpiente de triple cabeza, que desciende verticalmente hasta la Tierra, rodeada del Fuego, del Aire y del Agua; los nombres superpuestos de los tonos y de los modos musicales atraviesan la espalda de la serpiente y forman como cuerdas de la lira; en las extremidades de cada cuerda hay dos medallones: a un lado, una Musa; al otro, un Planeta (ver fig. 48).

¿Cómo se establece la correspondencia entre estos diversos elementos? Hay ocho cuerdas, y ocho modos musicales; hay también ocho esferas celestes: las de los siete planetas, más la de las estrellas fijas, *«Caelum stellatum»*[43]. Pero ¿y las Musas? ¿Qué hacer de la novena, que parece estar de sobra? Esta dificultad está resuelta hace ya tiempo: Martianus Capella, que asignaba también una esfera celeste a cada una de las Musas[44], había decretado que Talía permanecería en tierra. Y en la parte más baja del grabado la distinguimos, en efecto, asociada a *«Terra»*[45]. En su comentario de 1518, Gafurius justifica así esta desgracia: *«Thaliam enim primo subterraneam veluti silentium ponunt. Constat quidem apud Marcum Tullium (Somn. Scip., V) terram (quod sit inmobilis) silentio comparatum, quam tricipiti Cerbero Apollineis pedibus substratum comparant»*. («En efecto, hacen en primer lugar a Talía subterránea como el silencio. Consta en Marco Tulio (Somn. Scip. V) que la tierra (por ser inmóvil) es comparada al silencio; la colocan como sustrato para Cerbero tricéfalo que está a los pies de Apolo.»)

He aquí por qué Talía, en lugar de participar en la música de las esferas, gime en el seno de la tierra inmóvil y muda.

> *Terrae in gremio surda Thalia jacet.*
>
> [La sórdida Talía yace en el seno de la Tierra.]

Y ésa es la razón de que tenga por compañera a la serpiente de triple cabeza, el Signum triceps que ya nos hemos encontrado[46], pero que es aquí el emblema del Silencio.

El lugar eminente de Apolo, por el contrario, se explica doblemente; no sólo conduce el coro de las Musas, animadoras de los astros,

> *Mentis Apollinae vis has movet undique Musas,*
>
> [La fuerza de la mente Apolínea mueve en todas partes a estas Musas,]

sino que además él mismo se queda en medio de tales astros, «como el modo dorio en medio de las cuerdas»,

---

[41] V. A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, Gesamm. Schriften, Leipzig 1932, I, p. 271 y el apéndice, pp. 412-415. Se puede comparar este grabado con una ilustración de P. TRITONIUS, *Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum...* (1507). En un óvalo rodeado de medallones que representan a las Musas, se ve a Apolo con Júpiter por encima de él y Mercurio y Palas a sus lados.

[42] FANCHINI GAFURII, *de Harmonía musicorum instrumentorum opus*, Milán 1518, c. 92. Se trata de otra edición de la *Practica*, pero en este caso con comentario.

[43] Como se sabe, la Edad Media había añadido una novena y una décima esferas, personificadas, como en los Tarocchi, por *«Primum Mobile»* y *«Prima Causa»*. V. DANTE, *Convito*, II, 3 y 4.

[44] I, 27.

[45] El autor de los Tarocchi conocía sin duda esta tradición, pues representó a Talía *sin globo*, y sentada en el suelo (v. fig. 52). Cf. también, sobre esta «Musa de la Tierra», PLUTARCO, *Sympos.*, IX, 3, 653.

[46] V. *supra*, p. 104.

PRACTICA MVSICE FRANCHINI GAFORI LAVDENSIS.

MENTIS · APOLLINEAE · VIS · HAS · MOVET · VNDIQVE · MVSAS

APOLLO

EVPHROSINE · AGLAIA · THALIA

VRANIA · POLIHYMNIA · EVTERPE · ERATHO · MELPOMENE · TERPSICORE · CALIOPE · CLIO

CELVM · STELLATVM · SATVRNVS · IVPITER · MARS · SOL · VENVS · MERCVRIVS · LVNA

MESE · HYPERMIXOLYDIVS

Tonus.

LYCHANOSMESON · MIXOLYDIVS

Tonus.

PARHYPATEMESON · LYDIVS

Semitonium.

HYPATEMESON · PHRYGIVS

Tonus.

LYCHANOSHYPATON · DORIVS

Tonus.

PARHYPATEHYPATON · HYPOLYDIVS

Semitonium.

HYPATEHYPATON · HYPOPHRIGIVS

tonus.

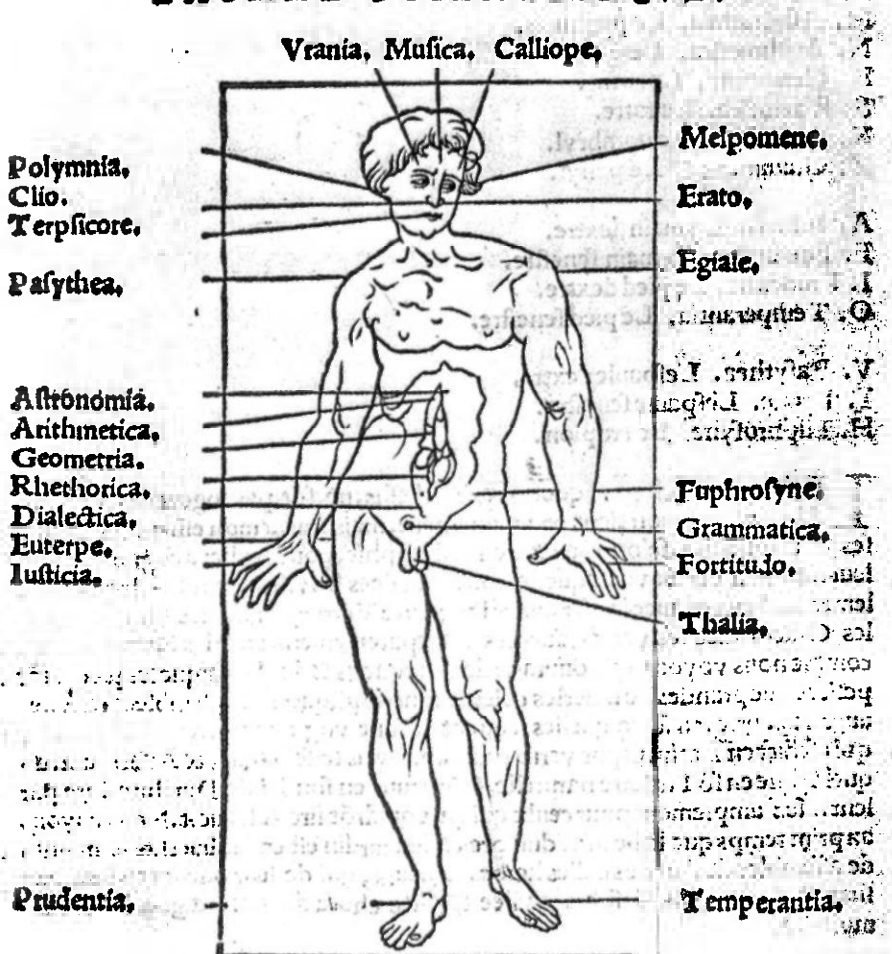
PROSLAMBANOMENE · HYPODORIVS

IGNIS · AER · AQVA · TERRA

THALIA

LE SEGOND LIVRE.

LHOMME SCIENTIFIQVE.



EN la figure cy deuant faicte, on peut cognoistre commãt les nobles & bõs peres Anciens ont inuẽte les Sciences & Ars liberaulx selon lacord & organique conuenance des plus nobles membres du corps humain. & ce, comme iay dit, pour monstrer que Lhõme parfaict doibt tellement estre proportiõne en Science & vertus, que a tous endroicts & propos il soit decent & honneste.

49. El «Hombre científico»
(Geoffroy Tory, *Champfleury*, 1529).

Apolo, los Planetas y las Musas
(Gafurius, *Practica Musice*, 1496).





50-51-52-53. JÚPITER, LA FILOSOFÍA, TALÍA, EL PRIMER MOTOR.
Los «Tarots de Mantegna».





In medio residens complectitut omnia Phoebus.

[Febo, que reside en el centro, abraza todas las cosas.]

Es así a la vez, el origen y el centro de la universal armonía. Sería interesante seguir los desarrollos ulteriores de esta tradición «apolínea»; limitémonos, por el momento, a señalar una curiosa derivación de la misma. En el libro segundo de la extraña obra en que trata de la «ciencia de la proporción de las letras»[47], Geoffroy Tory ha representado la letra O «según la debida proporción». Esta O, letra divina, representa el globo solar; está rodeada de todas las otras letras, inscritas cada una de ellas en un rayo del astro; «et entre lesdit (sic) rayons du Solei, j'ay escript aussi, dit l'auteur, et logé les neuf Muses, les Sept arts libéreaulx, les quatre vertus cardinales, et les trois Grâces se logeant chacune l'une a part de l'autre et tout au mylieu de le O, je y ay désigne et pourtraict Apollon jouant de sa divine harpe. Pour montrer que la concathenation et ronde perfection des Lettres, Muses, Arts libéraulx, Vertus cardinales et Grâces nous sont inspirées et nouries per Apollon»[48] («y entre los citados rayos del Sol, ha escrito también, dice el autor, y alojado a las nueve Musas, las Siete artes liberales, las cuatro virtudes cardinales, y las tres Gracias colocadas aparte una de otra, y justo en medio de la O he dibujado y pintado a Apolo jugando con su divina arpa. Para mostrar la concatenación y redonda perfección de las letras, Musas, Artes liberales, Virtudes cardinales y Gracias nos son inspiradas y alimentadas por Apolo»).

Como puede verse, aunque el Dios del Sol siga siendo el centro del sistema, se han reagrupado en torno a él elementos medievales tradicionales. Un poco más arriba, Geoffroy Tory dibuja una figura extraña; es una especie de microcosmos, un hombre desnudo que lleva en la cabeza, miembros y órganos, diversas inscripciones inesperadas: «Euphrosyne, Grammmatica, Euterpe, Dialectica». Y es que, nos explica el autor, «el hombre bien formado y patrón de medida contiene en sí las nueve Musas y las siete artes liberales»; contiene también las Virtudes, pues sus manos y sus pies se llaman Justicia, Fortitudo, Prudentia y Temperantia; y ello, «para mostrar que el hombre perfecto debe estar de tal modo proporcionado en ciencia y virtudes que en todo lugar y propósito sea decente y honesto»... Tal es, al parecer, la lección de «los nobles y buenos padres Antiguos»[49].

Apolo y su colegio de Musas, de Ciencias y de Virtudes, nos remiten de nuevo al arte monumental: nos conducen a esa sala baja, estrecha por sus dimensiones, inmensa por su contenido: la «Cámara de la Signatura».

El carácter didáctico de la obra es manifiesto; revela desde la primera mirada el profundo parentesco espiritual que vincula el arte del Renacimiento al arte medieval[50]. El propio destino de la obra le imponía su carácter: sala de tribunal, sirvió también originariamente de biblioteca; al menos buenos argumentos inclinan a pensarlo[51]. Ahora bien, como

[47] Geoffroy TORY, *Champfleury*, reprod. fotográfica de la ed. príncipe de 1529, Paris, Bosse, 1931 (con anotaciones de G. Cohen); fol. XXVIII dorso, XXXIX.

[48] Geoffroy TORY emprende demostraciones análogas para el I, etc., fol. XIV-XVII.

[49] Fol. XXIII dorso: «el Hombre científico» (v. fig. 49).

[50] Tampoco el Renacimiento separa la búsqueda de lo bello y la de lo verdadero, el contenido doctrinal de la forma artística. Leonardo no concibe la pintura y la escultura más que como la expresión sensible de una verdad. Cf. Benedetto CROCE, *Estetica*, Milán, 1902, p. 187: «Il Rinascimento a ragione non distingueva tra i generi di poesia la poesia didascalica, giacché, per esso, *ogni poesia era sempre didascalica*» («El Renacimiento, con razón, no distinguía, entre los géneros de poesía, la poesía didascálica, ya que para él *toda poesía era siempre didascálica*»). Asimismo, no hay arte «gratuito».

[51] V. WICKHOFF, *Die Bibliothek Julius II, Jahrb d. Kgl. preuss. Kunsts.* 1893, I; J. KLACZKO, *Julio II*, Paris, 1898.

ha señalado Schlosser[52], las bibliotecas recibían tradicionalmente una decoración «enciclopédica» cuyo esquema preciso, como la clasificación de los libros mismos, estaba ordenado según la *Biblionomie* de Richard de Fournival[53]. En la Edad Media, «ingeniosas pinturas» celebraban así todas las disciplinas, Jurisprudencia, Teología, Filosofía, Medicina, Música..., en el monasterio bávaro de Niederaltaich, en el de Saint-Albans, en los Premostratenses de Brandenburgo; y si los Eremitani de Padua están adornados con alegorías análogas lo deben al hecho de albergar la Biblioteca de los Agustinos, clasificada siempre con arreglo a los mismos principios. Este uso, por otra parte, no era en modo alguno particular de los conventos, puesto que Melozzo da Forli pintó a su vez las Artes Liberales en la biblioteca del duque de Urbino —donde las vio Rafael—. Es natural que en la «Cámara de la Signatura» las Ciencias y las Artes se encuentren con la Justicia[54] y las otras Virtudes, sus hermanas: la Fuerza, la Temperancia y la Prudencia.

Pero, como se sabe, las Ciencias y las Artes no figuran aquí únicamente en forma de alegorías; aparecen además ilustradas en cuadros, en los que el mundo pagano ocupa un lugar considerable. Si el Derecho es glorificado mediante severas ceremonias —una de ellas enteramente eclesiástica—, y la Teología por un concilio reunido en torno a un altar, la Filosofía y la Poesía están representadas por los sabios y los dioses antiguos.

Apolo aparece tres veces. Su estatua y la de Minerva[55] adornan ese pórtico de Atenas en el que grupos de estudiosos, presididos por las altas siluetas de Aristóteles y Platón, componen una vez más la serie de las artes liberales, subordinadas a la Filosofía; en la bóveda, testigo del suplicio de Marsias, representa el espíritu victorioso sobre el mundo oscuro de la materia; en fin, sobre la ventana, rodeado por Musas soñadoras, toca la viola al borde de la fuente Castalia, mientras los poetas escalan la colina, llamados por su canto. La clave del ciclo entero, según Edgar Wind[56], es una doctrina corriente en el círculo de humanistas al que pertenecía Rafael, y cuya más alta expresión es la *Escuela de Atenas*, a saber: que toda proposición de Platón podía ser traducida, o traspuesta, en una proposición de Aristóteles, a condición de que se tomara en consideración su diferencia de lenguaje: en Platón, el del entusiasmo poético; en Aristóteles, el del análisis racional. Esa es la razón de que el dios de la Poesía y la diosa de la Razón presidan el debate que los enfrenta y que, centrado en los dos filósofos, se amplía y se particulariza entre los representantes de las ciencias cuyas controversias van a resolverse también en conciliación. Este armazón intelectual rige la ordenación de la composición: la dialéctica queda reducida a una especie de contrapunto visual; y el conjunto desprende una armonía suprema —la de la *discordia concors*.

En las otras paredes de la Cámara reina la misma serenidad —reflejo de otro, y más profundo, acuerdo—. Platón, en la *Escuela de Atenas*, muestra el cielo con el dedo; y todos los movimientos que recorren el fresco desembocan en ese gesto culminante, por el que las Ciencias y las Artes, e incluso la Filosofía, se someten al conocimiento de las cosas divinas.

[52] En su artículo capital, y ya varias veces citado: *Giusto's Fresken*, etc., 2ª parte: *Der encyklopädische Bilderkreis und die Vorläufer von Raffaels Stanza della Segnatura*, pp. 31 y ss.

[53] V. Leopold DELISLE, *Gabinete de los Manuscritos*, II, pp. 518 y ss.

[54] V. las observaciones de E. WIND, *Platonic Justice, designed by Raphaël Journal of the Wargurg Institute*, I, pp. 69-70.

[55] G. P. BELLORI, en su *Descrizione delle Imagini dipinte da Rafaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma*, 1695, p. 21, presenta un comentario detallado de estas dos estatuas, a las que interpreta como «la filosofía moral y natural». Recordemos que en los Tarocchi la filosofía es también una Minerva, v. *supra*, p. 113, n. 31.

Dos estatuas de la Diana de Efeso forman los brazos del trono de la Filosofía, pintada en la bóveda. Sobre la Diana de Efeso en el arte del Renacimiento, v. H. THIERSCH, *Artemis Ephesia*, Berlín, 1935. Cf. *infra*, Libro II, cap. I, observaciones sobre el papel de las divinidades orientales en el arte.

[56] *Art and Anarchy*, nueva edición, Nueva York 1969, pp. 62-64 y nota 112. Una monografía de WIND sobre la *Escuela de Atenas* aparecerá en breve en la Clarendon Press, Oxford.

Esta verdad suprema, ¿quién la revelará?: ni la ardiente investigación que llena el pórtico con su rumor; ni los bellos sueños, flotando en torno a los laureles, sobre la colina sagrada. Resplandece, silenciosa, sobre el altar; y la serena disposición de los Doctores, de los Santos y de los Ángeles contempla su manifestación presidida por la Trinidad.

De este modo no se rompe el equilibrio, ni el orden queda comprometido: lo humano sigue sometido a lo divino, el pensamiento antiguo a la Revelación cristiana. Desde este punto de vista, la «Cámara de la Signatura» supone un retorno a la gran tradición escolástica; restaura en toda su dignidad la poderosa construcción que desde el siglo XIV había ido degradándose. En ese mismo palacio pontificio, encima de esa misma sala en la que la Teología ha recuperado su imperio, están los apartamentos Borgia, en los que el orgullo de la tierra desafía la majestad del Cielo, donde las siete Vírgenes sabias son prostituidas al bestial descendiente de Osiris.

Sin embargo, hay allí algo más que una restauración; si bien Rafael recupera el secreto de una arquitectura ideal, perdido desde Dante y Giotto, el templo que ha reconstruido alberga pensamientos nuevos.

La disciplina que mantiene en su lugar justo cada elemento de este conjunto se descubre mediante la reflexión; pero lo que inicialmente se percibe es un acuerdo íntimo entre esos elementos. En esa multitud de figuras en que se enfrentan dos mundos, no hay vencedores ni vencidos: no es el contraste de dos ejércitos, sino la armonía de un coro. No es la primera vez que este sentimiento nos embarga ante un gran ciclo pictórico: unos diez años antes, en el «Cambio» de Perugia, los dos mundos se habían encontrado ya sin chocar; en las dos paredes opuestas, los Sabios y los Héroes antiguos, las Sibilas y los Profetas componían un apacible concilio, que proclamaba las supremas verdades del dogma cristiano, predichas por éstos, presentidas por aquéllas, y que se revelaban sobre la pared del fondo: la Encarnación y la Redención[57]. Sin duda este conjunto, a su vez, recogía una tradición secular, la tradición de los «magos», de los «profetas del exterior», que establecía un paralelismo entre las élites de la antigüedad bíblica y profana[58], y que hacía de la civilización pagana en su totalidad el instrumento de los designios de Dios, y la preparación de su advenimiento. Pero bajo esta armadura ortodoxa parecía ya insinuarse el pensamiento neoplatónico.

El espíritu confuso de Maturanzio y el pincel tímido del Perugino no habían sabido, o no habían osado, desvelar por completo ese pensamiento. El humanismo de los Inghirami y de los Calcagnini[59] y el genio de Rafael van a desplegar sus grandiosas perspectivas. «En Roma, en tiempos de Julio II, concluye la obra de eclecticismo entusiasta que había comenzado en la Florencia de Lorenzo...»[60] El sueño de Marsilio Ficino se realiza: la Iglesia acoge, en su seno abierto, a la Belleza, a la Sabiduría antiguas... Una maravillosa fraternidad une a Homero y Dante, a Platón y Santo Tomás, a Apolo y Jesús... ¡No!, no es la «Summa» gótica lo que se reconstruye ante nuestros ojos; es el Panteón de Alejandro Severo: todos los dioses, todas las verdades, conciliados en un mismo culto, y confundidos en un mismo fervor.

En verdad, algunas de las grandes obras del Renacimiento, y de las más célebres, son enigmáticas. Cuanto más cubierta de velos está una verdad, mayor es su atractivo. Fácil de

---

[57] René SCHNEIDER, *Perugia*, p. 120.

[58] V. *supra*, p. 22.

[59] Según PAOLO JOVIO, el programa de los frescos lo habría preparado para Rafael el propio papa; pero parece cierto que aprovechó también consejos de sus amigos.

[60] E. BERTAUX, *op. cit.*, p. 42.

descifrar, se torna vulgar: *Facile investigata plerumque vilescunt.* Los mistagogos y los pedantes han practicado el culto de la expresión críptica; ellos iniciaron en esta práctica a los artistas, cuyas creaciones, superficialmente luminosas, permanecen con frecuencia opacas en su significación. No se desvela su secreto por el mero hecho de indicar sus fuentes inmediatas; hay que penetrar sus intenciones profundas, reencontrar las doctrinas que forman su estructura oculta: tales como la «teología órfica» de la que Platón, según Proclo, habría sido el heredero. Es un sistema trinitario, una filosofía de la tansmutación. Desarrollo de la unidad en tríada, coincidencia de los opuestos en la unidad, estas máximas suministran la clave de las composiciones mitológicas aparentemente más herméticas; pues también en mitología hay tríadas de Parcas y de Gracias que ilustran la procesión, la conversión y el retorno; y ante los ojos de Paris, la perfección se descompone en tres diosas. Además, todos los dioses son ambiguos e incluyen los dos extremos: el elocuente Mercurio es el dios del silencio, Apolo inspira unas veces frenesí y otras moderación, Minerva es pacífica y guerrera, Pan está oculto en Proteo; y su duplicidad engendra combinaciones infinitas, pues están alternativamente divididos y unidos. En cuanto a Marsias y a Psique, su historia encierra esencialmente la misma lección: la purificación por la prueba. El Marsias terrestre es torturado para que sea coronado el celeste Apolo; las desgracias de Psique no son más que las etapas de una iniciación mística, y de una redención.

En su gran libro, *Pagan Mysteries in the Renaissance,* Edgar Wind ha elucidado esos misterios; simultáneamente, ha explicado el poder de reclamo de las grandes mitologías, su singular fascinación, que radica precisamente en su ambigüedad. Ha demostrado, en fin, que otros matices permanecen en el misterio en tanto que no se cuente, como un ingrediente de las intenciones del artista y de sus consejeros, con el gusto por la paradoja y la ironía. Los neo-platónicos habían aprendido del propio Platón a hablar jocosamente de temas sagrados; Apuleyo y Luciano les habían enseñado el arte del *serio ludere.* Se percibe la nota bromista en el *Festín de los Dioses* de Bellini; y hasta el grave Mantegna trató su Parnasso con un espíritu menos heroico que burlón.

SEGUNDA PARTE

LAS FORMAS

CAPÍTULO I

LAS METAMORFOSIS DE LOS DIOSES

En los capítulos precedentes hemos estudiado las causas generales de la supervivencia de los Dioses en la Edad media: servían de vehículo a ideas tan profundas, tan tenaces, que no podían perecer.

¿Por qué entonces se habla comúnmente de «la muerte de los Dioses» al final del mundo antiguo, y de su «resurrección» en el alba del Renacimiento italiano? Es que, precisamente, de sus imágenes sólo subsistía el *contenido:* la envoltura, la forma clásica, había desaparecido; se habían ido despojando poco a poco de ella, para revestirse con bárbaros disfraces que los volvían irreconocibles. Tampoco la historia, hasta ahora, les ha reconocido nunca.

Este error, y esta injusticia, se explican tanto más fácilmente por cuanto que un antiquísimo hábito mental nos inclina a considerar la tradición antigua desde un punto de vista puramente formal: únicamente atraen nuestro interés, o retienen nuestra atención, las obras que han conservado, o recuperado, el estilo clásico. Para nosotros, por consiguiente, los Dioses dejaron de vivir desde el instante en que lo perdieron.

En este capítulo quisiéramos mostrar cómo, muy por el contrario, estos dioses de la Edad Media, estos dioses-bastardos, estos dioses-fantasmas, han vivido asombrosas aventuras a través del mundo y de los siglos; y cuán rico en enseñanzas para la historia de la civilización resulta el estudio de sus metamorfosis y sus avatares.

Disponemos para este estudio de una documentación inestimable: se trata de los dibujos y miniaturas de los manuscritos astronómicos, astrológicos y mitológicos cuyo inventario general ha comenzado Saxl[1].

Es ahí, en esas imnumerables figuras que se van escalonando desde la época carolingia hasta el Renacimiento, donde podemos seguir, por así decirlo paso a paso, las singulares alteraciones y ramificaciones de la tradición antigua. Esta tradición es doble: conviene, en

[1] *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters;* el catálogo de los manuscritos de las bibliotecas de Roma apareció en 1915 en *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften,* Abhandl, 6, 7. Para los otros volúmenes aparecidos, v. Bibliografía, *infra*, p. 265.

efecto, distinguir dos grupos de figuras[2], según tengan como prototipo un modelo plástico, o provengan, por el contrario, de un simple texto descriptivo. En el primer caso, se trata de copias; en el segundo, de reconstituciones. La distinción, en verdad, no es siempre fácil, tanto más cuanto que entre la tradición «plástica» y la tradición «literaria» se han producido a veces interferencias.

Examinemos en primer lugar el grupo de las ilustraciones cuyo origen primero es una imagen antigua. Este grupo, a su vez, se descompone en tres grandes familias: la primera, de fuente y de carácter puramente occidentales, florece hasta el siglo XIII aproximadamente; las otras dos, en las que se afirma en grados diversos la influencia oriental, invaden los manuscritos de la Edad Media.

La primera familia comprende esencialmente los manuscritos ilustrados de Aratos, llamados *Aratea*; sus prototipos, según toda verosimilitud, fueron establecidos en los últimos siglos del imperio romano[3]. Aratos, como hemos visto[4], describe las constelaciones como mitógrafo más que como astrónomo; y su poema es tan rico en temas pintorescos como en datos científicos. Ofrecía, en suma, el material para un buen libro de imágenes; y tal es, en efecto, el carácter de los manuscritos derivados de esta filiación.

Las copias carolingias de los *Aratea* —por ejemplo el Leydensis Voss. lat. 79, el Harley 647, el Vindobonensis 387—, o incluso los Reginenses 309 y 123, el Cod. 188 de la biblioteca de Boulogne-sur-Mer (ver fig. 56), el Cod. 7 de la Stiftsbibliothek de Göttweig (ver fig. 57), que se remontan a los siglos X u XI[5], reservan al historiador del arte una sorpresa, a veces incluso una emoción profunda. Contra toda expectativa, en efecto, estas copias restituyen aún el modelo antiguo con una fidelidad pasmosa; en algunas de ellas, el estilo clásico se mantiene con una tal pureza que a veces alguna de esas figurillas, ampliada, evoca invenciblemente un fresco de Pompeya (ver fig. 54). Por el contrario, la posición y el grosor relativos de las estrellas, cuya figura mitológica se supone que dibuja simplemente su contorno, son con frecuencia incorrectas; pero incluso en este punto, la copia respeta el espíritu del modelo, en el que la precisión estaba subordinada a la estética: las estrellas que formaban la base de las figuras, ¿no habían desaparecido ya de ciertos prototipos romanos[6]?

Tenemos aquí por consiguiente un caso sorprendente —y excepcional— de conservación de los tipos antiguos, tanto en la forma como en el contenido.

No obstante, en lo venidero se introducen cambios en las ilustraciones de los *Aratea*; y como la observación del cielo, que habría podido servirles de control, no interviene ni siquiera para rectificarlas, las figuras se alternan gradualmente, se van haciendo cada vez más fantásticas[7]; al mismo tiempo, pierden su aura greco-romana; vemos aparecer entonces semi-dioses romanos o góticos, como ese Hércules del cod. Bodleianus 614, que recuerda a un san Miguel. Aún sobreviven, aisladas, algunas imágenes antiguas puras hasta

---

[2] Esta idea ha sido propuesta y resaltada por SAXL Y PANOFSKY, *Classical mythology in Mediaeval Art. Metropolitan Museum Studies*. IV, 2. Marzo 1933. Muestra exposición, por lo demás voluntariamente reducida a líneas maestras, se apoya en gran parte sobre los resultados obtenidos gracias a la sagacidad de Warburg y de Saxl.

[3] Fueron imitados en efecto, como veremos, desde los primeros tiempos del arte bizantino y árabe. Recordemos que el globo Farnesio, cuyas figuras corresponden exactamente a las descripciones de Aratos, es una copia romana de un original griego.

[4] V. *supra*, primera parte, cap. II, p. 42.

[5] Este último manuscrito es la copia exacta de un modelo carolingio.

[6] V. PANOFSKY-SAXL, *op. cit.* Cf. Leyde, Bibl. Univ., cod. Voss. lat., oct. 15.

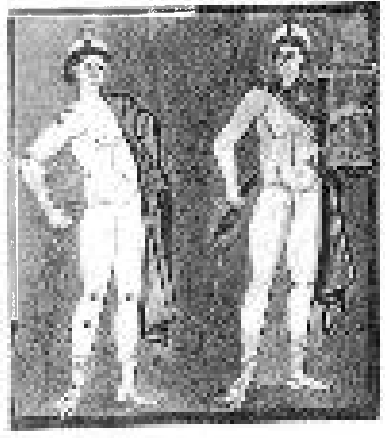
[7] Uno de los ejemplos más notables de esta fantasía nos lo ofrece un manuscrito del siglo XII, el Vindobonensis 12600; el ilustrador, completamente indiferente a la ciencia, se tomó la libertad de representar sus figuras de medio cuerpo y no en su integridad: suprimió así la mitad de las estrellas. Por otra parte, las figuras están llenas de movimiento y vivacidad; pero también en virtud de ello se apartan de los tipos antiguos.

54. Perseo.
Londres, B. M.,
ms. Harley 647, f. 4r
(Cicerón, *Aratea*).
Reprod. ampliada.



55. Perseo.
Leyde, Bibl. Rijks.-Univ.,
ms. Voss. lat. Oct. 15, f. 175v
(Hyginio).





56. La Virgen y los Gemelos.
Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun., ms. 188, f. 22r
(Germanicus, *Aratea*).

57. El Centauro.
Göttweig, Stiftsbibl., ms. 7, f. 15v (Cicerón, *Aratea*).
Este manuscrito es la copia exacta de un original carolingio.

el siglo XIV[8]; pero en conjunto, desde el siglo XII, todo ese ciclo de imágenes está en vías de desaparición. Sus tipos degenerados son suplantados por recién llegados.

Estos advenedizos, que van a producir en la iconografía de los dioses una verdadera revolución, llegan de Oriente. Forman, ya lo dijimos, dos familias. La primera está constituida por manuscritos astronómicos árabes, y por las copias occidentales de esos manuscritos.

En la herencia del saber antiguo, el Oriente medieval había sido, como hemos visto[9], más favorecido que el Occidente. Mientras que éste no había recogido de la ciencia griega más que escasos extractos, y fundaba en los *Aratea* latinos lo más claro de su conocimiento de los astros, los astrónomos árabes habían recibido del helenismo el muy científico catálogo de Ptolomeo. Además, mientras que la Edad Media europea dejaba periclitar su herencia, los Árabes hacían fructificar la suya. Su actitud respecto a las imágenes estelares que les lega la Antigüedad es en efecto por completo diferente. El Occidente, despreocupado de la observación y del cálculo, se fija sobre todo en el carácter pintoresco de estas imágenes, y apenas se preocupa de confrontarlas con los fenómenos celestes; los Árabes, por el contrario, las consideraban exclusivamente como los símbolos de una realidad que buscaban conocer con una precisión siempre creciente.

De ahí esta primera consecuencia: el lugar, la magnitud, la repartición de las estrellas, despreocupadamente olvidados por los ilustradores occidentales, serán escrupulosamente reproducidos —y si procede rectificados— por los copistas árabes, cuya principal preocupación es determinar la forma *exacta* de las constelaciones *reales*. Mas de ahí deriva esta otra consecuencia, no menos lógica; fuera de su valor científico, las figuras helenísticas del cielo no presentan para los Árabes interés alguno. ¿Qué significan para ellos Hércules, Andrómeda, y todas esas divinidades extranjeras? Indiferentes a la mitología, que por lo demás ignoran, mantienen[10] los rasgos generales de cada personaje, pero sin obligarse a conservar su tipo, su atuendo y sus atributos griegos. ¿Tienen que representar a Hércules? Situarán con cuidado las estrellas de la constelación; pero, una vez hecho esto, disfrazarán al héroe con un turbante, y reemplazarán su maza por una cimitarra... Es con este disfraz imprevisto como se nos muestra, por ejemplo, en un manuscrito de Sûfi[11] (París, cod. Árabe 5036) (ver fig. 59). Así se «orientaliza» la esfera griega, y todos estos travestidos se nos antojan a primera vista bufones similares a los de las escenas turcas de Molière; pero en realidad encierran más ciencia que las bellas copias carolingias de los *Aratea* latinos. Observemos una carta celeste levantada por los Árabes: las figuras extravagantes que la pueblan llevan cifras que remiten el catálogo de Ptolomeo; y se insertan en un sistema geométrico que permite localizarlas con exactitud[12].

Y ésa es la razón de que la Edad Media occidental, cuando se despierta en ella la pasión de la astronomía, abandone los *Aratea* para recoger y copiar ávidamente esos manuscritos árabes. Pero, ¡cosa extraña!, los copistas occidentales no parecen darse

[8] Así en dos manuscritos provenzales del *Breviario de Amor*, de ERMENGAUT DE BEZIERS, cod. Vindobonenses 2563 y 2583x y otro del B. M., cod. Real 19 C. 1, que contienen las imágenes de las constelaciones y de los planetas, encontramos a la Venus Anadyomene, representada desnuda, en el mar. Este extraordinario conservadurismo puede explicarse por el hecho de que la cultura de los últimos siglos de la antigüedad se había conservado viva durante más tiempo en Provenza (v. fig. 58).

[9] V. *supra*, primera parte, cap. II, pp. 50-51.

[10] Cabe incluso extrañarse de que los hayan conservado: es que las figuras de la esfera griega eran a la vez tradicionales y cómodas.

[11] El catálogo de Sûfi conoció una gran difusión en Oriente y en Occidente. V. A. HAUBER, *Zur Verbreitung des Astronomen Sûfi, Islam*, VIII, 1918, pp. 48-54; y E. WELLESZ, *An Islamic Book of Constellations, Oxford* (Bodleian Picture Book XIII), 1965.

[12] V. por ejemplo en el cod. Vindobonensis 5415 la copia de un mapa oriental (fol. 168 r.).

58. VENUS. Londres, B. M., ms. Royal 19 C. i., f. 41v (Ermengaut de Béziers, *Breviario de Amor*).

59. HÉRCULES.
París, B. N., ms. aráb. 5036
(Sûfî).



60. PERSEO.
Londres, B. M., ms. aráb. 5323, f. 21
(Sûfî).



cuenta de que esos manuscritos, astronómicamente correctos, son mitológicamente absurdos: dejan a Hércules con su cimitarra, a Perseo con la cabeza del demonio barbudo que reemplazó en su mano a la de la Medusa (ver fig. 60; cf. el Perseo «clásico» de la figura 55). ¿Es ignorancia por su parte, o sumisión servil al modelo? Occidente no reconoce ya a sus propios dioses, desfigurados por el Oriente.

Como es natural, fue en Sicilia y en España donde se transcribieron inicialmente los manuscritos árabes, y esas copias, reproducidas a su vez, difundieron por toda Europa las imágenes orientales de los Dioses. Sabemos, por ejemplo, que el cod. Vaticanus lat. 8174 es la copia de un manuscrito realizado para Alfonso el Sabio, y que el cod. 1036, de la biblioteca del Arsenal, deriva, con otros varios, de un manuscrito siciliano.

Queda una tercera familia de figuras, la más curiosa de todas; son las ilustraciones del tratado astronómico-astrológico de Michel Scot[13], compuesto en Sicilia, entre 1243 y 1250, para el emperador Federico II; poseemos más de treinta manuscritos de este tratado[14], que nos presenta imágenes absolutamente insólitas, sin la menor relación, al parecer, con la Antigüedad clásica. Así, descubrimos en Michel Scot constelaciones nuevas: el «Tocador de Zanfonia», el «Estandarte», aparecen al lado de Casiopea, del Cisne, del Sagitario tradicionales. Estas novedades son también de origen islámico; la mayor parte se explican, como ha mostrado Boll, por el hecho de que Scot toma de la esfera árabe estrellas que provienen a su vez de la «Esfera bárbara». Pero cuando llegamos a las imágenes de los planetas, encontramos novedades más sorprendentes aún: ¡no hay ya uno solo de los grandes dioses planetarios que haya conservado su aspecto acostumbrado! Júpiter es representado como clérigo, o como jurista, o como un noble personaje, sentado ante una mesa bien surtida; Saturno se ha convertido en guerrero; Mercurio se ha hecho obispo, y lleva un libro como atributo.

Hay en esto un fenómeno tanto más extraordinario cuanto que hasta entonces la representación de los planetas apenas se había apartado de la iconografía clásica. Recordemos[15] que sólo en una época tardía aprendieron los Griegos a distinguir los astros errantes de las estrellas fijas y empezaron a darles, a ejemplo de los Babilonios, el nombre y la forma de un dios; y entonces, no crearon para esos dioses planetarios atributos especiales, como tampoco lo hicieron los Romanos[16]. Simplemente los confundieron con los Olímpicos; y la Edad Media continuó reproduciéndolos bajo esa forma, con bastante corrección: se les reconoce aún sin demasiado esfuerzo, no sólo en los manuscritos astronómicos[17], sino incluso en las series populares que ilustran los calendarios[18] —y esto hasta el siglo XV.

Aquí, por el contrario, son irreconocibles: en todo caso, algún detalle podría interpretarse como un recuerdo de la tradición greco-romana, por ejemplo la hoz de Saturno. Pero en conjunto, es vano buscar en el Olimpo el origen primero de los dioses de Michel Scot. ¿Qué sucesivas alteraciones, por profundas que se las suponga, habrían podido nunca metamorfosear a Mercurio en dignatario eclesiástico?

La fuente de estas imágenes está en otra parte; es, una vez más, oriental; y corresponde a Saxl, una vez más, el mérito de haberlo demostrado.

Saxl, al estudiar las representaciones de los planetas en los manuscritos islámicos[19], ha

[13] V. *supra*, p. 51, n. 67.

[14] No del tratado completo, sino de su parte astronómica.

[15] *Ibid.*, p. 43.

[16] V. CUMONT, *Textos y monumentos con figuras relativas a los misterios de Mitra*, I, p. 74.

[17] Por ejemplo en los dos manuscritos de Ermengaut de Béziers, citados más arriba. No obstante, en el cod. Vindob. 2563, junto a los planetas de tipo griego se instala un Júpiter «moderno».

[18] V. primera parte, cap. II, pp. 58 y 63.

[19] *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident*, *Islam*, III, fasc. 1/2, 1912.

61. SATURNO, JÚPITER, MARTE Y VENUS.
Viena, Nat. Bibl., ms. 2378, f. 12v
(Michel Scot).



62. Mercurio.
Londres, B. M., Add. ms. 16578, f. 52v.

destacado numerosas singularidades que parecían, por una parte, emparentar estas figuras con las de los manuscritos de Michel Scot, pero que, por otra parte, revelaban un origen muy anterior al siglo XIII. Sus esfuerzos por localizar este origen en el espacio y en el tiempo le han llevado a remontarse, en línea recta, hasta la antigua Babilonia.

Se constata, en efecto, que si las figuras árabes no presentan aproximadamente ninguna relación con los tipos planetarios greco-romanos, ofrecen, por el contrario, extrañas similitudes con los tipos babilónicos. Así Mercurio, personaje piadoso y sabio, corresponde al carácter de Nebo, el dios-escriba; Júpiter, en cuanto juez, coincide con el de Marduk, el dios que firma los decretos del destino; el Sol mismo, que en el cod. Monac. arab. 464 lleva una corona, y mantiene una espada sobre las rodillas, corresponde mucho mejor a Samas que a Phoebus Apollo. A pesar de divergencias y de dificultades de detalle, se llega entonces a esta primera conclusión: las figuras árabes de los planetas reproducen en realidad a los dioses de Babilonia, Nebo (Mercurio), Marduk (Júpiter), Istar (Venus), Ninib (Marte) y Nirgal (Saturno).

Queda por saber cómo han podido sobrevivir los tipos babilonios y transmitirse a través de los siglos a los Arabes. A pesar de la ausencia casi completa de documentos ilustrados entre la época sasánida y el siglo XII, es posible aportar a esta cuestión una respuesta precisa. Poseemos en efecto una tradición textual ininterrumpida, que concierne a los cultos planetarios y sus imágenes rituales. Estos textos, el más importante de los cuales es un libro de magia del siglo XI, el *Ghâya*[20], nos revelan que en ciertas localidades aisladas de Mesopotamia, la vieja religión autóctona, es decir la astrolatría, tenía aún en esa época sus templos y sus fieles. Los Sabeos de Harrân, por ejemplo, continuaban invocando a los dioses planetarios y venerando sus imágenes[21]. Así, en un «ángulo muerto», según la feliz expresión de Saxl, el paganismo local había sobrevivido en su estado primitivo, al abrigo de influencias exteriores[22], tanto del mundo greco-romano como del Islam y de la Cristiandad. Las efigies que adornaban los santuarios de Harrân conservaban por consiguiente, después de tantos siglos, los tipos inalterados de las divinidades astrales; ahora bien, las imágenes de los manuscritos árabes se hallan en perfecta conformidad con estas efigies, descritas en el *Ghâya*; y como existe, por otra parte, un parentesco cierto entre las ilustraciones de Michel Scot y las de los manuscritos árabes, podemos con fundamento vincularlas a su vez a la tradición babilónica.

¿Cómo ha recogido exactamente Occidente esta tradición? Saxl piensa que en algunos casos, los ilustradores han tenido a la vista modelos árabes, pero que con frecuencia también, han debido inspirarse en textos; uno de los intermediarios esenciales ha sido, aquí, el *Picatrix*, cuya fortuna en Occidente es conocida; el *Picatrix* es, en efecto, ya lo hemos dicho, una traducción del *Ghâya* y reproduce textualmente las descripciones que aquél incluye.

Entre estos manuscritos islámicos, señalemos el cod. Bodl. or. 133; el cod. arab. Monac. 464 que es una copia ilustrada de la Cosmografía de Kazwînî (muerto en 1283), realizada en Damasco en 1820; el codex Sarre, otra copia de Kazwînî, realizada en los alrededores de 1420; las traducciones persas de la misma obra, etc.

[20] El *Ghâya*, del que ya hemos hablado (v. *supra*, p. 51), ha sido parcialmente traducido por DOZY y DE GOEJE, *Actas del VI congreso internacional de Orientalistas*, 1885. Otro texto importante es el de Mas'ûdi (siglo X) seguido mucho más tarde por Dimaski (*Manual de Cosmografía*, traducido por A. F. MEHRENS, Copenhague, 1874).

[21] Bajo la dominación romana, Harrân llevaba el nombre de Carrhae. Un sabeo de Harrân, TÂBIT B. KURRA es el autor de un *Liber de lectionibus recitandis ad singulas septem planetarum accomodatis*.

[22] Si se exceptúan algunos préstamos del helenismo (estoicismo, hermetismo) con que los «filósofos» de Harrân coloreaban sus dogmas, y algunos elementos greco-romanos introducidos en la iconografía, a impulsos del sincretismo, al final de la Antigüedad. Sobre este último punto, v. M. A. LANCI, *Trattato delle simboliche rappresentanze arabiche*, Paris, 1845-1846.

Haber esclarecido el origen de esta familia de figuras es tanto más importante por cuanto que ha jugado un gran papel, en el siglo XIV, en el arte monumental italiano: simultáneamente, se explican representaciones, hasta aquí misteriosas, de los grandes ciclos decorativos cuyo contenido hemos estudiado más arriba.

En Florencia, los dioses planetarios esculpidos en el Campanile de Giotto aparecen, como hemos visto, con un aspecto desconcertante. El Sol, por ejemplo, es un rey que tiene el cetro en la mano izquierda y en la derecha una especie de rueda...[23]. Es que en modo alguno se trata aquí de Apolo, dios clásico, sino de un descendiente de los dioses solares asiáticos[24]. Asimismo, en la Capilla de los Españoles, Saturno, además de la clásica hoz, lleva una laya[25]; y Mercurio es representado como un escriba: es que en realidad tenemos antes los ojos al sabio Nebo. Por la misma razón, en el coro de los Eremitani de Padua, y en la cornisa del Palacio de los Duces, en Venecia, Mercurio ha adquirido los rasgos de un profesor (ver fig. 21).

Aunque hemos penetrado ya en el secreto de esta extraña iconografía, subsisten con todo dificultades. A pesar de los atributos que denuncian su origen, los dioses de Florencia, de Venecia, de Padua, están representados como personajes contemporáneos, es decir, con el atuendo del Trecento: en virtud de ello —al igual, por lo demás, que las ilustraciones de Michel Scot— se distinguen profundamentede las figuras árabes, en las que los tipos babilónicos conservan su carácter exótico. Más aún: no sólo se han vestido a lo occidental, sino que algunos se han revestido incluso de los ornamentos eclesiásticos. Ya hemos señalado el caso de Nebo-Mercurio como obispo; así mismo, en el coro de los Eremitani, Samâs-Apolo lleva la tiara; pero el colmo es Marduk-Júpiter, a quien se ve, en el Campanile de Florencia, disfrazado con un hábito de monje, ¡llevando un cáliz en una mano y una cruz en la otra! (ver fig. 63).

Estas dificultades no son irresolubles. No olvidemos en primer lugar que si bien las figuras occidentales de los planetas representan los mismos dioses que los manuscritos árabes, no son copias de esos manuscritos. Por impregnado de elementos orientales que esté el tratado de Michel Scot, los artistas que lo han ilustrado se han permitido, aún siguiendo las indicaciones del texto, tomar sus modelos de su propio entorno; aun cuando hayan tenido a la vista los dibujos árabes, no han intentado imitarlos. Por otra parte, el propio Michel Scot no había recibido pasivamente estos elementos orientales; los había elaborado. Los combina, en cada descripción, con fuentes occidentales; y hace que siga a esta descripción, según el método caro a la teología medieval, un comentario alegórico, en el que se esfuerza por conciliar estos diferentes datos, y por reducirlos a unidad[26]; método que responde, por otra parte, al propio carácter de la cultura de la Italia meridional, lazo de unión entre Oriente y Occidente, entre el Islam y la Cristiandad.

Este esfuerzo de adaptación y de fusión «europeíza» a las divinidades astrales de Babilonia, y llega incluso a «cristianizarlas». Mercurio, por ejemplo, que en las imágenes orientales lleva un libro y a veces una aureola, es un clérigo, un derviche, un hombre santo: su equivalente occidental ¿no es un obispo? Así parecen unirse y armonizarse, al mismo tiempo, la cosmogonía pagana y la concepción cristiana del mundo.

Guardémonos sin embargo de generalizar en ese sentido: la cristianización de las figu-

[23] V. primera parte, cap. II y IV.

[24] Volvemos a encontrarlo en los Eremitani y en el Salone de Padua; allí, tocado con la diadema imperial, aquí con la corona papal. En la Capilla de los Españoles, en Florencia, sostiene un simple globo.

[25] Se le ve con esa laya en el codex Sarre, por ej.: en otro lugar, con un pico.

[26] Cf. el método de RIDEWALL en su *Fulgentius Metaforalis* para «convertir» las imágenes y los textos paganos. V. *supra*, primera parte, cap. III, p. 85.

ras babilónicas puede obedecer a otras causas; un ejemplo de ello lo tenemos en el caso de Júpiter.

Hemos visto que en el Campanile de Florencia, Júpiter aparece como monje; al igual, por lo demás, que en la Capilla de los Españoles y en algunos manuscritos[27]. ¿Se trata, también aquí, de una asimilación, de una interpretación cristiana de Marduk? Nada es más incierto; es posible, al contrario, que esta imagen provenga en línea recta de un texto oriental.

Recordemos que siguiendo el sistema astrológico, cada uno de los planetas tiene bajo su dependencia una cierta región de la tierra: las Indias, por ejemplo, nos enseña Kazwînî en su *Cosmografía*, están colocadas bajo la dominación de Saturno; y ésa es la razón por la que Saturno aparece representado en algunos manuscritos con los rasgos de un anciano indio. Pues bien, Júpiter es el soberano de las naciones occidentales; y en consecuencia, como lo enseña expresamente el *Ghâya*, es el *patrono de los cristianos*; en consecuencia, tiene él mismo la *apariencia* de un cristiano; y más aún, según los principios de la magia simpática, los que reclaman su socorro deben vestirse como él. Para invocar a Júpiter, dice literalmente el *Ghâya*, «sé humilde y modesto, vístete como los monjes y los cristianos, pues es su patrón; haz todo lo que hacen los cristianos, y lleva su atuendo: una capa amarilla, un cinturón y una cruz...».

Así nuestro Júpiter cristiano no es, en contra de toda apariencia, el resultado de una transposición, sino el resultado directo de un texto de magia astrológica; este ejemplo muestra con qué prudencia conviene conducirse en el estudio y clasificación de estas figuras. Más adelante veremos cuán numerosos son los errores y malentendidos en la transmisión y reproducción de estas imágenes, que hacen aún más ardua y delicada dicha clasificación. Una conclusión se desprende por el momento de esta esquemática exposición: sólo en el dominio de la iconografía astral, son varias las familias de dioses que sobreviven a la ruina del mundo antiguo y continúan reproduciéndose; pero sólo con grandes dudas los reconocemos, bien porque son de origen bárbaro, bien porque han dejado que se alteren los tipos primitivos de que provienen mediante casamientos desafortunados o degradaciones sucesivas.

Si, prescindiendo de las ilustraciones de los manuscritos astronómicos, quisiéramos continuar el estudio de la tradición «plástica», apenas hallaríamos ejemplos numerosos fuera del arte bizantino.

En efecto, en el Imperio de Constantinopla, muy cercano a las fuentes y saturado por completo de modelos helénicos, la mitología había dejado entre los letrados e incluso en la conciencia popular recuerdos de cuya vivacidad el arte da cumplido testimonio[28]. Recordemos brevemente las miniaturas de los manuscritos profanos, por ejemplo las del Teócrito de la Biblioteca nacional, en las que el Dios Pan ha conservado, en el siglo XIV, su cabeza de cabra y sus pezuñas hendidas[29]; e incluso las ilustraciones de ciertos textos religiosos, como ese magnífico Salterio de París, en el que semi-dioses y ninfas se mezclan con los episodios de la vida de David, en un paisaje que despide aún el fresco aroma de la poesía

[27] En particular en el Urbin. lat. 1398 (siglo XV, v. fig. 64), cuyas ilustraciones recuerdan mucho los relieves del campanile; y también en un grabado de 1492, que representa la rueda de la Fortuna. En otros lugares (por ej. Vindobon. 2378, fol. 12 v) Júpiter lleva la mitra.

[28] V. L. Bréhier, *El arte bizantino*, cap. III: la corriente profana y mitológica, pp. 44-45; K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951.

[29] Cod. griego 2832, fol. 48 b; este mismo manuscrito contiene una imagen de Apolo.

antigua[30]. Recordemos también esos deliciosos cofrecillos de marfil, cuyos motivos se inspiran en obras alejandrinas, cuando no son su copia literal: estos motivos son casi siempre Amores, Centauros, Belerofonte, Pegaso o los trabajos de Hércules[31]. «Se supone que la fabricación de estas obras exquisitas se inició en Constantinopla en la época en que los emperadores iconoclastas querian sustituir el arte religioso por temas de tradición alejandrina; pero la mayor parte de estos cofrecillos son contemporáneos del brillante renacimiento literario de los siglos XI y XII[32]». En fin, varios bajo-relieves, algunos de los cuales adornan hoy, por ejemplo, la fachada de San Marcos de Venecia, o la de la catedral de Torcello, retoman estos mismos temas mitológicos: provienen, como es sabido, de Constantinopla, de donde fueron transportados en 1204, con los famosos caballos de bronce.

En Occidente, fuera del campo astronómico-astrológico, son raros estos casos de supervivencia. Los manuscritos de los poetas clásicos no fueron ilustrados: no se ha encontrado, por ejemplo, ninguna copia medieval de los dos Virgilio del Vaticano; y de Ovidio no existe ningún manuscrito con ilustraciones. Podríamos señalar, aunque no entren directamente en nuestro tema, las representaciones carolingias de la Pasión, en las que el Sol, la Luna, la Tierra y el Océano han conservado sus tipos clásicos[33]; pero estos motivos están emparentados con los ***Aratea,*** y al igual que ellos degeneran o desaparecen en los siglos siguientes.

Hay que seguir otras pistas. Las primeras enciclopedias, que reúnen los restos de la cultura antigua, acostumbran a consagrar a la mitología, como hemos visto[34], uno o varios capítulos *«De diis gentium»*. ¿Descubriríamos quizá por este lado alguna ilustración interesante?

De la primera de estas enciclopedias, las *Etimologías* de Isidoro, se conservan en la biblioteca de Laon dos manuscritos ilustrados, de los siglos VII y VIII (o IX); pero, una vez más, los dioses sólo aparecen con los rasgos de las constelaciones[35]. Más fortuna tendremos con el *De rerum naturis* de Rabano Mauro; del manuscrito original, desaparecido, conservamos la famosa copia realizada en 1023 y conservada en Monte-Cassino[36].

Encontramos allí una decena de divinidades, entre ellas Baco, Juno, Pan y Mercurio. Su aspecto es tosco y estrafalario (ver fig. 65); y sin embargo se adivina más o menos vagamente un modelo antiguo tras cada una de ellas. Se ha llegado a comparar, por ejemplo, la imagen de Pan con una estatuilla antigua del Louvre[37].

Pero lo que en este caso debe sorprendernos es que este pequeño grupo de dioses de Rabano Mauro, de origen clásico[38] y que por ende proponía a la Edad Media tipos relati-

---

[30] Bibl. Nat. cod. griego 139 (siglo X), fol. 16. Cf. en los manuscritos de Gregorio Nacianceno, Zeus, Artemis y Acteón, Quirón y Aquiles; v. DIEHL, *Manual de arte bizantino*, p. 587 y figs. 292-293.

[31] V. por ej. sobre la arqueta de la catedral de Lyon, Hércules y el león de Nemea; el mismo tema sobre la arqueta del museo de Cividale, etc.

[32] BRÉHIER, *op. cit.*, p. 48. V. A. GOLDSCHMIDT y K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jarhunderts*, Berlin, 1930-1934.

[33] Cf. en las composiciones religiosas bizantinas el tipo de Río barbudo, que sirve para representar el Jordán en el Bautismo de Cristo, en el baptisterio de Ravena, y «Hades», el infierno encadenado, en el mosaico del Descenso al Limbo, en Daphni. V. EBERSOLT, *M. de historia y de arqueología bizantinas*, 1917, p. 10.

[34] Primera parte, cap. I y IV.

[35] Cod. 422 y 423; v. primera parte, cap. II, p. 59, n. 103.

[36] V. A. M. AMELLI, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'Enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino, 1896, tav. CXII.

[37] V. SAXL, *Antike Götter in der Spätrenaissance, Studien det Bibl. Warburg*, Leipzig, 1927, pl. III; y A. GOLDSCHMIDT, *Mittelalterliche illustrierte Enzyklopädien*, 1926 (Vorträge d. Bibl. Warburg, III).

[38] Si se exceptúa a Mercurio con cabeza de perro (Anubis).



63. JÚPITER (Andrea Pisano).
Florencia, Campanile de Sta. Maria del Fiore.



64. Los Dioses planetarios.
Roma, Vat., ms. Urb. lat. 1398.

vamente correctos, no tuvo descendencia durante siglos[39]; se sumió rápidamente en el olvido, para dejar sitio a tipos absolutamente nuevos y que carecen ya, esta vez, del menor vínculo con la antigüedad plástica.

Estos tipos nuevos provienen exclusivamente de fuentes literarias. Se les encuentra, a partir del siglo XII, en los manuscritos de esos tratados alegóricos sobre los dioses cuyo contenido hemos tenido ya ocasión de estudiar[40]. Estos tratados se componen de dos partes: una parte descriptiva, generalmente breve, en la que el autor traza la figura y los atributos de cada dios pagano; una parte moral, la más importante con mucho, en la que esta figura y estos atributos son interpretados en sentido edificante.

Los elementos de las descripciones –y con frecuencia los del comentario– están tomados en su mayor parte, no de los autores clásicos, sino de los mitógrafos o escoliastas de época tardía, paganos o cristianos, pero igualmente inclinados todos a buscar, bajo las fábulas, los secretos de la ciencia o los de la sabiduría: como Macrobio, Servio, Lactancio Plácido, Marziano Capella, Fulgencio... Se sabe por los demás que en el siglo V la mitología había dejado hacía ya tiempo de ser una religión para convertirse en tema de desarrollos didácticos[41]. Es esta erudición mezclada, completamente impregnada de alegorismo, la que sirve de base a nuestros compiladores medievales[42]; éstos recogen y yuxtaponen estos testimonios tardíos; después, a su vez, amontonan glosas sobre el endeble dato descriptivo que sirve de soporte a todo ese fárrago: tal es el caso de Remigio de Auxerre, al injertar su comentario en Marziano, o más tarde, el de Ridewall, que remoraliza a Fulgencio[43].

Ahora bien, más o menos a partir del 1100 aparecen ilustraciones al margen de estos tratados. Tenemos por ejemplo, en un manuscrito del *Comentario* de Remigio sobre Marziano[44], toda una serie de dioses: Saturno, Cibeles y las Coribantes, Júpiter, Apolo, Marte, Mercurio. Sin las inscripciones que los designan, nos costaría mucho identificarlos, pues nada, a primera vista, ni el estilo de los dibujos, ni la vestimenta de los personajes, recuerda las imágenes antiguas; más bien parecen contemporáneos de los primeros emperadores de Alemania (ver fig. 67).

Y sin embargo, examinándolas mejor, se percibe que el artista en modo alguno ha dejado volar la fantasía; muy por el contrario, se ha limitado a seguir escrupulosamente las indicaciones de un texto preciso. En efecto, concede a cada uno los atributos que este texto le asigna: a Cibeles, «mater deorum», los tímpanos, y su árbol sagrado, el pino de Atis; a Apolo, el arco, las flechas y la corona de rayos; a Júpiter, el cuervo profético[45] y la encina de Dodona. Por sí solos, esos atributos no bastan para restituir a los dioses su verdadera fisonomía, pues en ausencia de todo modelo plástico, el artista no sabe *cómo* representarlos. El texto le dice, por ejemplo, que Apolo lleva en su mano las tres Gracias; Remigio ha tomado este detalle de Macrobio, que lo recogió de Pausanias: «Apollinis simulacra manu

[39] Como veremos más adelante, fue copiado en el siglo XV.

[40] V. primera parte, cap. III.

[41] *Ibid.*, pp. 80 y ss.

[42] Es lo que demuestra con extrema precisión O. GRUPPE, *Geschichte der Klassischen Mythologie*, Leipzig, 1921; cap. I, A, I: Die Quellen der mythologischen Kenntnisse des abendlänsdischen Mittelalters; B: Mythologische Studien von der Völkerwanderung bis zur karolingischen Zeit; C, 5: Die Erneuerung der Wissenschaften unter Karl dem Grossen, y 6: Das Wiederaufblühen der symbolischen Mythenauslegung. Este capítulo es fundamental para la historia de la mitología medieval.

[43] En su *Fulgentius Metaforalis;* v. *supra*, p. 85.

[44] Cod. Monac. lat. 14271, fol. 11 v.

[45] Este rasgo se halla en CICERÓN, *De Divinatione*, I, 7: *Jupiterne... corvum a dextra canere jussisset*, y I, 39: *cur a dextra corvus...*

dextera Gratias gestant» (*Saturnales*, I, 17). Se trata por consiguiente de una pequeña réplica del grupo de las tres Gracias. Nuestro dibujante, que jamás ha *visto* nada parecido, representa ingenuamente una especie de ramillete del que emergen tres bustos femeninos. Asimismo, Saturno con la cabeza tapada —«caput velatum», dice el texto; existen en efecto efigies de Saturno en que el dios lleva un fleco de su toga echado sobre la cabeza— por ejemplo, en el fresco de la casa de los Dióscuros, en Pompeya, que se halla en el museo de Nápoles. Pero el ilustrador de Remigio ha creído que le era del todo preciso representar un velo, amplio y majestuoso como un dosel. De esta forma, los accesorios mismos que deberían designar a los dioses los disfrazan; y, aun cuando proponga una representación clásica, el texto, servilmente traducido a imágenes, no engendra más que bárbaras figuras.

A varios siglos de distancia, las ilustraciones del *Fulgentius Metaforalis*[46] nos ofrecen un Panteón aún más singular; esas *Ymagines secundum Fulgentium* apenas son otra cosa que caricaturas de la Antigüedad (ver figs. 30 y 31). Privado de modelo, como su predecesor romano, el miniaturista ha caído en los mismos errores. También él ha acomodado naturalmente la mitología al gusto de su época —almenas, atalayas, armaduras y largas hopalandas forradas por todas partes—; y también él ha interpretado muy ingenuamente los datos del texto que se esforzaba por seguir[47]. Júpiter aparece rodeado por aleriones heráldicos al vuelo; el arco celeste de Iris aureola a Juno como el nimbo de una bienaventurada; un cochero conduce la cuadriga de Apolo, y el infierno de Plutón recuerda la puesta en escena de los «misterios».

Las ilustraciones de estos dos tratados nos muestran por consiguiente cómo, en épocas diferentes, la Edad Media ha intentado, sin otra ayuda que la de los textos, «recomponer» los dioses del paganismo, y cómo de esta tentativa han salido figuras por completo extrañas a la Antigüedad. No obstante, ni Remigio de Auxerre, ni John Ridewall han creado realmente prototipos; no han fundado tradición alguna; pues las imágenes que han inspirado no parecen haber gozado de gran difusión. Muy otra cosa ocurre con otro tratado, cuyo influjo sobre la iconografía de los dioses ha sido profundo y duradero: se trata de *Las Imágenes de los Dioses*, del «filósofo Albricus».

Bajo el nombre de Albricus se ha venido confundiendo desde muy temprana fecha, y hasta hace muy poco, a dos autores distintos.

Un manuscrito latino de la biblioteca Vaticana, el Reginensis 1290, consagra ya esta confusión. Contiene dos textos:

1.° un tratado bastante largo: *Albrici philosophi Liber Ymaginum Deorum* (fol. 8v-29r).

2.° una serie de capítulos muy cortos, ilustrados con dibujos a pluma: Albricus, *De deorum imaginibus Libellus* (fol. 1r-8r).

La atribución de estos dos textos a un autor común parece inicialmente muy plausible, pues se trata, a primera vista, de la misma obra en dos formas diferentes, no siendo el *Libellus* más que el resumen del *Liber*. «El mitógrafo Albricus», dice Raschke, «como antaño hiciera Varrón, ha reducido su gran obra al estado de *Epítome*[48]». En realidad, como probaremos, las relaciones entre los dos textos son mucho menos inmediatas y más complejas.

---

[46] Cod. Palatinus lat. 1066. Estas miniaturas se reproducen en LIEBESCHÜTZ, *op. cit.*

[47] Hay que decir, en su descargo, que este mismo texto se aparta con frecuencia de los datos clásicos.

[48] *De Alberico Mythologo*, Vratislaviae, 1913.

Pero es preciso ante todo aclarar la personalidad de Albricus, del primer Albricus, el autor del *Liber*.

El *Liber Ymaginum Deorum* es conocido con otros títulos; se le ha identificado desde hace mucho con el tratado anónimo publicado en 1831 por Angelo Mai con la denominación de *«Mythographus Tertius»*[49]; por otra parte, en el siglo XIV, se le llamaba corrientemente el *«Poetarius»*, o también el *«Scintillarium poetarum»;* con este nombre lo designa, por ejemplo, Raoul de Presles, en su comentario a la *Ciudad de Dios* (hacia 1375); al establecer la lista de «los doctores y autores de los que se ha extraído la exposición de este libro», cita a *«Albericus Londoniensis in sintillario* (sic) *poetarum»*[50].

Se habrá advertido el calificativo *«Londoniensis»*[51]. ¿Sería por consiguiente Albricus un inglés, o el seudónimo de un inglés?

En algunos manuscritos de Cambridge (cod. Cantab. Trinity College 884), de Oxford (cod. Digb. 221) y de la catedral de Worcester (cod. 154) el Incipit o el Explicit del *«Scintillarium»* sustituyen Albricus por *Alexander Nequam*[52]; por su parte, Robert Holkot, en su *Comentario sobre la sabiduría de Salomón*, cita a «Alexander Nequam in *Scintillario poetarum»*; y otro inglés, Ridewall —el autor del *Fulgentius Metaforalis*— llama *«Mithologia Alexandri Nequam»* al texto que constituye una de sus fuentes principales. Según esta tradición, Albricus sería entonces el pseudónimo del célebre filósofo Neckham, autor del *De naturis rerum*, muerto en 1217: el más antiguo manuscrito conocido de las *Imágenes de los Dioses*, el cod. Vat. 3413, es precisamente contemporáneo suyo. El Mythographus Tertius, Albricus y Neckham serían por consiguiente una sola y misma persona. La hipótesis, no obstante, sigue siendo problemática.

¿Cuáles son, ahora, las fuentes del *Liber Ymaginum Deorum*?, ¿y cuáles son sus verdaderas relaciones con el texto y las figuras del *Libellus*?

Como los demás tratados del mismo tipo, la obra de Albricus condensa el material mitológico recogido por los gramáticos o los compiladores de los últimos siglos de la Antigüedad; enriquece ese material con añadidos de sus predecesores medievales. Sus fuentes principales son en efecto las *Mitologías* de Fulgencio, el *Comentario* de Servio sobre la *Eneida*, las *Saturnales* y el *Comentario sobre el Sueño de Escipión*, de Macrobio; las *Bodas de Mercurio y Filología*, de Marziano Capella; las *Etimologías* de Isidoro y el *Comentario* de Remigio de Auxerre sobre Marziano. Muy pocas deudas directas con la literatura clásica, si se exceptúa el *De natura deorum*, utilizado únicamente para interpretar los nombres de las divinidades, y escasas citas de los poetas, entre los que Albricus parece haber consultado sobre todo a los escoliastas[53].

Como los otros tratados, el de Albricus busca siempre el sentido «oculto» de los mitos, prestándoles alternativamente una significación histórica, física —o también, y sobre todo, moral—. Venus y Marte, por ejemplo, significan la Voluptuosidad que mancilla a la Virtud...

---

[49] Cod. Vat. 3413. V. MAI, *Class. auct. e Vatic. cod. edit.*, t. III, prólogo, pp. X-XV. JACOBS, *Zeitschrift für d. Altertumswissenschaft*, Giessen, 1834, pp. 1059-1060, fue el primero en demostrar la identidad del Mythographus Tertius y de Albricus.

[50] Bibl. Nat. Ms. frs. 22912, fol. I. Albricus es en efecto, para la mitología, la principal autoridad a la que se remite Raul de Presles. V. DE LABORDE, *Los manuscritos ilustrados de la Ciudad de Dios*, cap. IV, p. 60: «Para la mitología fabulosa y la representación de las divinidades paganas, recurre principalmente a Albricus, a quien parece conocer de memoria. Le cita con suma frecuencia y se siente impulsado a hablar de los mitólogos anteriores por las descripciones que encuentra en este escritor».

[51] Este calificativo reaparece en la edición príncipe, *Allegoriae poeticae seu de veritate ac expositione poeticarum fabularum libri IV Alberico Londonensi authore*, París, Jean de Marnef, 1520.

[52] El nombre de Albricus se ha conservado en el margen del cod. Digb., al final en el cod. Worc.; v. discusión en LIEBESCHÜTZ, *op. cit.*, pp. 16-18, nota 28.

[53] Utiliza escolios de Horacio, de Estacio, de Persio, de Lucano; v. análisis detallado de las fuentes en RASCHKE, *op. cit.*

Cuando el Sol descubre sus culpables amores, Venus se venga extraviando a las cinco hijas del Sol, es decir los cinco sentidos: Pasifae, la vista; Medea, el oído; Circe, el tacto; Fedra, el olfato; y Dircé, el gusto.

Tal cual, con su pesada crítica alegórica, la obra parece haber gozado entre los doctos de gran fama y autoridad; tenemos un ejemplo en Raúl de Presles, que se la sabe de memoria[54]; y es que, en forma de manual o de diccionario mitológico, constituía un precioso auxiliar para la lectura de los poetas —de ahí su denominación de *Poetarius* o de *Scintillarium poetarum*—. Pero debía convertirse también en el auxiliar de los artistas, y suministarles temas de inspiración: lo veremos cuando indaguemos los lazos que le vinculan al *Libellus de Imaginibus Deorum.*

El *Libellus* no es, a pesar de las apariencias, un simple resumen del *Liber;* es obvio que deriva de él, pero indirectamente y con un intervalo de dos siglos.

Entre ambas obras se sitúa en primer lugar un intermediario de primera importancia, puesto que se trata del mismísimo Petrarca.

Pedro de Nolhac había ya señalado[55] que en la biblioteca de Petrarca había una recopilación que contenía, entre otros manuscritos, el *Liber Mythologiarum* de Fulgencio, y el *Poetarius Albrici viri illustris, unde idolorum ritus inoleverit, ubi omnis vetustas deorum antiquorum exprimitur.* Petrarca se servía por consiguiente de nuestro Albricus, y de él extrajo una buena parte de sus conocimientos mitológicos. Más aún: lo utilizó directamente para escribir el tercer canto de su epopeya latina, *Africa,* compuesta para gloria de Escipión.

Lelio, que había ido con una embajada para Syfax, rey de los Númidas, es recibido en una sala espléndida, cuya decoración admira largamente; pues bien, en esta decoración aparecen los dioses del Olimpo:

Undique fulgentes auro speciesque Deorum
Et formae heroum stabant atque acta priorum[56].

[Refulgentes de oro por todas partes estaban las figuras de los Dioses / y las formas de los héroes y las hazañas de los más destacados.]

Petrarca los describe uno tras otro, en 123 versos (140-262), siguiendo paso a paso las indicaciones de Albricus. Sólo que —y esto es lo que más nos debe interesar—, como no tiene otra preocupación que describir, únicamente conserva, del material mitológico que ha tomado en préstamo, los elementos pintorescos, los detalles que resaltan la actitud, el vestido, los atributos de cada dios:

Jupiter ante alios, augusta in sede superbus
Sceptra manu fulmenque tenens; Jovis armiger ante
Unguibus Idaum juvenem super astra levabat.
Inde autem incessu gravior tristisque senecta
Velato capite et glauco distinctus amictu,
Rastra manu falcemque gerens Saturnus agresti
Rusticus aspectu natos pater ore vorabat;

[54] V. *supra,* p. 144, n. 30.
[55] *Petrarca y el Humanismo,* 1892, pp. 169-171, y p. 133. Petrarca utilizó igualmente a Albricus para la redacción de su *De Viris.*
[56] *Africa,* III, v. 138-139, ed. Festa, Florencia, Sansoni, s. d.

Flammivomusque draco caude postrema recurve
Ore tenens magnos sese torquebat in orbes...

(v. 140-148)

[Delante de los otros está Júpiter, soberbio en su augusta sede, / sosteniendo en la mano los cetros y el rayo; ante las uñas de Júpiter, / el armado elevaba al joven Ideo sobre los astros. / Allí, sin embargo, con paso más pesado y triste por la vejez, / con la cabeza cubierta y tocado con un manto azulado, / llevando en su agreste mano los rastrillos y la hoz, el padre Saturno / de rústico aspecto devoraba a sus hijos; / y el dragón «vomita-fuego», con la punta de la curva cola / en la boca, se retorcía en grandes espirales.]

Petrarca retiene así únicamente los rasgos que poseen un valor plástico; como humanista, y como hombre con gusto, deja de lado toda preocupación edificante o pedagógica. Pero, así despojadas, las «Imágenes de los Dioses» que va trazando, con mano elegante y precisa, forman un pequeño repertorio, claro y detallado a la vez, inmediatamente utilizable por el artista que desee inspirarse en él. En suma, en este tercer canto del *Africa* encontramos el prototipo de un *Libellus de Imaginibus Deorum:* más aún, como vamos a ver, encontramos el mismísimo modelo de nuestro *Libellus.*

Pero el camino que conduce de Petrarca al «segundo» Albricus no es directo. Una vez más, las figuras de los dioses, a las que el poeta amante de la antigüedad había intentado restituir su pureza de contornos, van a servir de temas a la alegoría medieval. Entre el *Africa* y el *Libellus* se sitúa el *Ovidio moralizado* compuesto en Avignon, hacia 1340, por un amigo de Petrarca, Pierre Bersuire, según los consejos del poeta y los versos del *Africa*[57]. Este *Ovidio moralizado,* en efecto, no es otra cosa que un apéndice al *Reductorium morale*[58], la gran obra, trece libros, en que Bersuire redujo trabajosamente a su sentido moral el *Liber de proprietatibus* según la *Enciclopedia* de Barthélemy el Inglés; para completar este vasto trabajo de moralización, añadió otros tres libros: el catorce trata de las maravillas de la naturaleza, el dieciséis de los pasajes difíciles de la Biblia. En cuanto al libro quince, se trata precisamente de las *Metamorfosis* interpretadas con arreglo a los mismos principios, con las mismas intenciones. Como introducción a este libro quince figuran diecisiete capítulos que tratan de la *forma* de cada uno de los dioses; en esta parte como en todas las demás, el autor busca, tras la apariencia, verdades más o menos profundas; pero al comienzo de cada capítulo, presenta de nuevo una pequeña introducción que, en este caso, no trata más que de la imagen del dios como tal: traza una breve descripción, que será como el núcleo profano de la moralización. Este serie de retratos de los dioses, ¿de dónde los ha tomado? Lo dice en términos muy claros:

«Sed antequam ad fabulas descendam, primo de formis et figuris deorum aliqua dicam. Verumtamen, quia deorum ipsorum imagines scriptas vel pictas alicubi non potui reperire, habui consulere venerabilem virum magistrum Franciscum de Petato (sic), *poetam utique profundum in scientia et fecundum in eloquentia et expertum in omni poetica et historica disciplina: qui prefatas imagines* in quodam opere suo *eleganti metro describit, discurrere etiam libros Fulgentii, Alexandri*[59] *et Rabani, ut de diversis partibus traham figuram vel*

[57] Se trata de la obra cuya traducción francesa había de editar el impresor de Brujas Colart Mansion a partir de 1484. V. primera parte, cap. III, p. 83. Durante mucho tiempo se le atribuyó al dominico Thomas Waleys, por ejemplo en la edición latina de F. Regnault, Paris 1515: *Metamorphosis ovidiana moraliter a magistro Thoma Waleys anglico de professione precidatorum sub sanctissimo patre Dominico explanata.* M. Hauréau (*Mem. de la Acad. de los Insc.*, t. XXX, 2ª parte, pp. 45-55: *Memoria sobre un comentario de las Metamorfosis de Ovidio*) la restituyó a su verdadero autor.
[58] *Ibid.*
[59] Alexandre, *Neckham* (?), Albricus.

65. VULCANO, PLUTÓN, BACO, MERCURIO.
Montecassino, cod. 132, f. 386
(Hrabanus Maurus, *De rerum naturis*).

66. VULCANO, PLUTÓN, BACO, MERCURIO.
Roma, Vat., ms. Palat. lat. 291
(Hrabanus Maurus, *De rerum naturis*).



A. Neckham (?) = Myth. III = *Albricus* I	Petrarca *Africa* III Versos 143-148	Bersuire *Ovidio moralizado* Cap. I	*Libellus* = Albricus II Cap. I
ed. Bode, p. 153 f.	ed. Festa	ed. 1509	ed. Van Staveren, 1742, pp. 896-897
Primum deorum Saturnum ponunt. Hunc maestrum, senem, canum, caput glauco amictu copertum habentem, filiorum suorum voratorem, falcemque ferentem, draconem etiam flammivomum qui caudae suae ultima devorat, in dextra tenentem, inducunt.	Inde autem incessu gravior tristique senecta, Velato capite et glauco distinctus amictu, Rastra manu falcemque gerens Saturnus agresti, Rusticus aspectu natos pater ore vorabat, Flammivomusque draco caude postrema recurve Ore tenens magnos sese torquebat in orbes.	Saturnus pingebatur et supponebatur homo senex curvus tristis et pallidus, qui una manu falcem tenebat et in eadem draconis portabat imaginem quae dentibus caudam propriam commordebat, altera vero filium parvulum ad os applicabat et eum dentibus devorabat. Caput galeatum amictu coopertum habebat.	Saturnus primus deorum subponebatur: et pingebatur, ut homo senex, canus, prolixa barba, curvus, tristis et pallidus, tecto capite, colore glauco, qui una manu, scilicet dextra, falcem tenebat et in eadem serpentis portabat imaginem qui caudam propriam dentibus commordebat. Altera vero, scilicet sinistra, filium parvulum ad os adplicabat et eum devorare videbatur*.

* LIEBESCHÜTZ, *op. cit.*, pp. 58-64, ha presentado otros **cuadros sinópticos**, de inestimable valor para la historia del Libellus. Se remonta hasta Fulgencio, Marziano Capella y Rabano **Mauro.**

Imaginem, quam diis istis ficticiis voluerunt antiqui secundum rationes phisicas assignare[60]. («Pero antes de descender a los mitos, diré en primer lugar algo de las formas y figuras de los dioses. Sin embargo, puesto que no he podido encontrar en ninguna parte descritas o pintadas las imágenes de los dioses mismos, tuve que consultar al venerable maestro Francisco de Petato (sic), poeta en verdad profundo en ciencia, facundo en elocuencia y experto en toda disciplina poética e histórica: el cual describe las antedichas imágenes con verso elegante en un cierto libro suyo, (tuve) también (que) recorrer los libros de Fulgencio, de Alejandro y de Rábano, para extraer de las diversas partes la figura o imagen, que quisieron asignar los antiguos a esos dioses ficticios según el punto de vista físico»).

Por deformado que esté –la edición de Colart Mansion lo traducirá por «François du Pré»[61]–, no es difícil reconocer en *Petato* el nombre de Petrarca; en cuanto al *opus quoddam*, es evidentemente el *Africa*. Acudiendo en ayuda de su amigo, que buscaba informaciones *«de formis et figuris deorum»*, Petrarca, con su generosidad acostumbrada, le comunicó los versos en que describía el palacio de Syfax[62], lo cual, entre paréntesis, habría podido dispensar a Bersuire de remontarse hasta las fuentes mismas del poeta: Fulgencio, Rabano Mauro y Albricus.

Son las pequeñas introducciones de Bersuire sobre cada uno de los dioses, las que, reunidas y desembarazadas una vez más de sus comentarios, constituyeron al fin, hacia el 1400, el *Libellus de Imaginibus Deorum*, que en conjunto sigue muy de cerca el texto del *Ovidio moralizado*[63]. El autor de este trabajo ha permanecido anónimo: pero comprendemos sin esfuerzo que se le haya confundido con Albricus. Basta comparar, por ejemplo, la imagen de Saturno tal como la encontramos en Alejandro Neckham (?), en Petrarca, en Bersuire, y en el *Libellus*, para constatar que, del uno al otro, la tradición apenas ha variado.

Sin embargo del «primero» al «segundo» Albricus, la diferencia es profunda, pues ha cambiado el espíritu. El *Liber Ymaginum* reunía un material mitológico engorroso, mezclado con un fárrago de glosas medievales: el *Libellus*, renovando a Petrarca y separando de nuevo las *Imágenes* del contexto alegórico al que Bersuire las había restituido, nos ofrece un texto claro, resueltamente profano y puramente iconográfico. Repite sin cesar la misma fórmula: *Pingebatur*. Tiende a fijar a los dioses en una actitud y un decorado típicos, inmutables, de tal modo que se les pueda estudiar sin esfuerzo y reproducir indefinidamente. Está hecho, en suma, para ser ilustrado; no ha dejado de serlo.

El cod. Reginensis 1290, que contiene el texto del *Liber*, así como el del *Libellus*, está adornado, como hemos dicho, con curiosos dibujos a pluma, ejecutados hacia 1420. Estos dibujos no carecen de vida, ni de encanto: pero las divinidades que nos presentan no ofrecen casi ningún parentesco con los tipos antiguos. Y es que en ausencia de todo modelo plástico –lo hemos constatado con el ejemplo de las ilustraciones de Remigio y de Ridewall– el artista más escrupuloso comete inevitablemente equivocaciones y anacronismos; pero aquí sorprendemos además, en vivo, otra debilidad inherente a las reconstrucciones de este tipo. Es que reposan sobre textos heterogéneos, es decir, compuestos por fragmentos mezclados. Analicemos por ejemplo la imagen de Apolo tal como la describe el *Libellus*, y tal como el artista la representa fielmente (ver fig. 68):

---

[60] 2ª ed. Regnault, fol. 11 r.

[61] V. Henkel, *De houtsneden van Mansion's Ovidio moralizado, Brujas, 1484*. Amsterdam, 1922, p. 5.

[62] Nolhac, *op. cit.*, pp. 71 y 424.

[63] Existe en la Ambrosiana (cod. CIII in f.) una versión *en verso* de este texto: *Carmina composita per me Bertilinum de Vavassoribus super figuras deorum 17*. Este poema, como el *Libellus*, se ciñe estrechamente al texto de Bersuire, que figura a continuación en el manuscrito: *Prologus in metamorphosim moralisatam: de formis et figuris et imaginibus deorum.*

67. Saturno, Cibeles, Júpiter, Apolo y otros Dioses. Munich, Bayr. Staats-Bibl., ms. lat 14271, f. 11r *(Rémi d'Auxerre)*.

68. Apolo y las Musas. Roma, Vat., ms. Reg. lat. 1290, f. 1v *(Libellus de Imaginibus Deorum)*.



La figura de Apolo es la de un joven imberbe[64]	Fulgencio, *Mitol.*, 17
Lleva en la cabeza un trípode de oro	Remigio, *Comm. ad Mart.*, V, fol. 83 av. 28 y ss.
En la mano derecha, sostiene las flechas el arco y el carcaj; en la mano izquierda, la cítara	Servio, *Comm. Aen.* III, 138.
Bajo sus pies está representado un monstruo horrible, cuyo cuerpo es el de una serpiente, y que tiene tres cabezas: una de perro, otra de lobo, la tercera de león; estas cabezas son distintas, pero el cuerpo es común	Macrobio, *Sat.* I, 20, 13-14.
Apolo lleva una corona de doce piedras preciosas	Mart. Cap., I, 75 (p. 22, 3-4).
Junto a él se halla un laurel sobre el que revolotea un cuervo negro	Fulg., *Mit.* I, 14.
Este pájaro está consagrado al dios	*Scol. Theb.* III, 506.
Bajo el laurel, las nueve Musas forman un coro	Fulg., *Mit.* I, 15.
Más lejos está representada la gran serpiente Pitón, a la que Apolo atraviesa con una flecha	Fulg., *Mit.* I, 17.
Apolo está sentado entre las dos cumbres del Parnaso	Isidoro, *Orig.* XIV, 8, 11.
De donde brota la fuente Castalia	Mart. Cap., VI, 651 (p. 221, 12-16)[65].

Así pues, las figuras del *Libellus* se apoyan propiamente hablando, no ya en un texto, sino en un mosaico de textos; de ahí su carácter doblemente artificial: son retratos compuestos, formados por rasgos dispersos, por *«membra disjecta»* soldados mejor o peor, pero necesariamente privados de unidad. De ahí el aire desmañado y estrafalario de estos dioses, embarazosamente cargados de atributos heteróclitos que no saben cómo llevar juntos...

Pero no importa: estos dioses artificiales, estos dioses «sintéticos», por así decirlo, viven y se multiplican. No hay la menor duda, en efecto, de que el texto del *Libellus*, bien en su estado definitivo, bien incluso en sus formas anteriores, ha inspirado con frecuencia a los artistas, para los que ha jugado el papel de repertorio, de manual de iconografía. Aparte del Reginensis 1290, abundan los manuscritos en los que encontramos a los dioses representados según la tradición de Albricus. Los más antiguos conocidos hasta el presente, el Paris. 6986 y el Vat. Reg. 1480[66], apenas se remontan más allá de 1370, pero cabe admitir[67] que el modelo común del que provienen fuera realizado en la primera mitad del siglo XIV. En todo caso, poseemos una riquísima serie de miniaturas[68] francesas, flamencas

[64] El texto añade: *«Nunc in facie puerili, nunc juvenili, semper imberbis nunc autem in cana diversitate apparentis».* Este rasgo viene de Marziano, I, 76.

[65] V. en Raschke, *De Alberico Mythologo*, el análisis de las demás descripciones.

[66] Se trata del *Ovidio moralizado* en verso, atribuido a Chrétien Legouais por Gaston Paris, que estudia sus relaciones con el de Bersuire.

[67] V. Saxl, *Rinascimento dell'Antichità. Repert. für Kunstwissenschaft*, 1922, pp. 220 y ss.

[68] Estudiaremos varios de estos manuscritos en el capítulo siguiente.



69. MARTE Y VENUS; MERCURIO.
Viena, Nat.-Bibl., ms. 1438, f. 247v *(Kazwînî).*



70. VENUS Y SU CORTEJO; MERCURIO.
Oxford, Bodl. Libr., ms. Rawl. B. 214, f. 198v.

e italianas que atestiguan a la vez la difusión y la fijeza de los tipos albricianos, cuyos rasgos todos quedan en adelante codificados gracias al *Libellus*.

Hemos insistido largamente sobre Albricus y sobre la tradición que fundó; y es que su importancia es excepcional; en realidad, no sólo es un precursor, sino uno de los principales agentes del Renacimiento, pues fue en parte, merced al texto y a las figuras de las *Imágenes de los Dioses* como los Olímpicos reconquistaron su soberanía.

En efecto, no tardaremos en demostrar que el texto de Albricus continuará, directamente o a través de Boccaccio[69], sirviendo de base a los mitógrafos y de fuente a los humanistas; y sus figuras seguirán siendo para los artistas prototipos durante todo el Quattrocento, e incluso más tarde.

La precedente exposición nos ha llevado hasta los primeros años del siglo XV, es decir, hasta el umbral del «Renacimiento». En esa fecha, las dos grandes tradiciones iconográficas que hemos seguido desde el final de la Antigüedad han conducido, una y otra, a la alteración profunda de los tipos clásicos de los dioses.

Las razones de esta alteración las hemos señalado de pasada. Si dejamos aparte los casos de sustitución, como el reemplazo de los tipos olímpicos por los tipos babilónicos de los planetas, éstas pueden reducirse esencialmente a dos: o bien el artista posee un modelo plástico, pero, al ignorar el tema, es decir, en ausencia de un texto explicativo, es incapaz de copiarlo correctamente; o bien no posee más que un texto, y en este caso su reconstrucción, por más que atenta, permanece siempre azarosa, a falta de un modelo que le permita controlarla.

Un ejemplo típico del primer caso es la singular transformación de la cabeza de Medusa en las ilustraciones de los manuscritos astronómicos: el copista árabe, ignorante de la mitología griega, ha tomado por una barba la sangre que gotea de la cabeza cortada; y ha metamorfoseado la Gorgona en un demonio hirsuto[70]. Su error se ve además consagrado por la nomenclatura, puesto que los astrónomos, todavía hoy, llaman a la extraña estrella de la constelación de Perseo cuyo destello brilla periódicamente, Al-Gol, es decir: el demonio.

Como contraste, hemos visto (ver figs. 67 y 12) las ridículas caricaturas que engendran las tentativas de los ilustradores medievales de reconstruir siguiendo a Pausanias la estatua de Apolo[71] o la de Zeus Olímpico[72].

Sería instructivo y divertido hacer la lista de los avatares atravesados por un mismo dios: copias o reconstrucciones, no se sabe cuál es el procedimiento que más le ha hecho sufrir. Veamos si no a Mercurio. El ilustrador de Remigio de Auxerre le dio el aspecto casi de un ángel (Monac. lat. 14271); el de Rabano Mauro[73] tomó sus talares por un pájaro volando entre sus piernas[74]; para el copista árabe de un manuscrito de Kazwînî (Vindob. f. 1438, N. F. 155) esos mismos talares van atados a la cintura del dios; y las pequeñas alas de su sombrero se convierten en una cresta de gallo (ver fig. 69). En uno de los manuscritos

---

[69] Es decir, a través de *La Genealogía de los Dioses*, v. Libro II, cap. I.

[70] V. por ej. cod. Vat. 8174, cod. Vindob. 5415 (mapa celeste), y el Perseo del Lapidario de Alfonso X, un ms. de Sûfî, París, B. N. cod. árab. 5036; un ms. de Kazwînî, cod. Vindob, 1437; el cod. or. 5323 del British Museum (v. fig. 60).

[71] V. *supra*, p. 142 (Monac. lat. 14271).

[72] V. *supra*, p. 52 (Lapidario de Alfonso X).

[73] Que se inspira, por lo demás, en un tipo de Mercurio-Anubis.

[74] Cf. en un ms. alemán del siglo XV (col. Pierpont Morgan, 384) la piel del león de Hércules convertida en un animal completo, que mira por encima del hombro al héroe.

de la tradición «albricia», esas alas han proliferado de tal manera que le cubren por completo las piernas, el mentón y las orejas, juntándose por encima de la cabeza para formar una especie de cimera (Bodl., Rawl. V. 214, fol. 198 v.) (ver fig. 70). El caduceo es para los artistas otro tema engorroso. Aquí, las dos serpientes quedan reducidas a una sola, que repta a los pies del dios, en lugar de enroscarse en su cayado (ms. de Rabano Mauro, Montecassino) (ver fig. 65); allí, es una especie de bieldo (Monac. lat. 14271) (ver fig. 67); más allá aún, un candelabro con dos cirios (Monac. lat. 826).

Se constatan a veces equivocaciones que sólo se pueden explicar por corrupciones del propio texto, o por contrasentidos[75].

Así Plutón, en el manuscrito de Rabano Mauro —cuyas ilustraciones, sin embargo, derivan de un modelo antiguo— sostiene en la mano una tinaja: este atributo insólito proviene simplemente de una confusión entre *orca*, tinaja, y *Orcus*, el imperio de los muertos (ver fig. 65). Las traducciones han dado pie a análogos malentendidos, por ejemplo en el caso de los lapidarios[76]: así, la figura misteriosa que lleva ya un libro, ya una liebre, en los lapidarios franceses, es en realidad el signo de la Balanza; *Libra* se ha convertido en *Liebre* en español, *livre* o *lièvre* en francés[77]. Los manuscritos latinos del *Picatrix* contienen variantes que pueden engendrar imágenes muy diferentes: así la figura de Saturno, «según la opinión del sabio Mercurio», es la de un hombre que tiene bajo los pies *«similem unius lagori id est racam»*, dicen los unos; *«aliquid simile racemo»*, escriben los otros. En el primer caso, hay que colocar bajo los pies de Saturno un lagarto; en el segundo, un racimo de uvas. Más sorprendente aún es la aventura de Andrómeda. En el *Apothecarius* de la biblioteca de Chartres, se lee: *«Si inveneris Andromadam quae habeat crines sparsos atque manus remissas, ille lapis... habet potestatem reconciliandi inter se virum et uxorem»*; pues bien, he aquí la versión del ms. F. fr. 9136 de la Biblioteca nacional: «Si encuentras un dromedario que tenga los cabellos echados sobre los hombros, esta piedra produce paz entre marido y mujer». ¡Andrómeda se ha convertido en dromedario, por mediación de *dromedarius*![78]

En los textos árabes, los homónimos engendraron asimismo representaciones inesperadas. Así en el manuscrito de Kazwînî (cod. Vindob. f. 1436 N.F. 155), Júpiter tiene en su mano levantada, en lugar de un cetro, un falo; es que la palabra empleada en el texto puede significar uno u otro objeto[79]; una razón análoga explica las representaciones de Casiopea con una mano ensangrentada, etc.

Tantos malentendidos, confusiones, contrasentidos, que terminan por corromper totalmente las imágenes, se explican en el fondo por una razón aún más general: los dioses han viajado mucho.

Recordemos sus itinerarios; bien van de Este a Oeste: de Egipto, Siria e incluso Mesopotamia, a Sicilia y España; bien de Norte a Sur, de Inglaterra a Francia e Italia. Cada una de estas etapas, con las traducciones y adaptaciones que implica, aumenta las posibilidades de error; y por otra parte, todos esos caminos terminan sin duda, por devolver a los dioses, pronto o tarde, a los mismos lugares en que antaño habían nacido: pero, ¡después de

[75] Dejamos de lado los simples *quiproquos*, frecuentes en las miniaturas y los grabados de los calendarios al final de la Edad Media: Marte representado en el lugar de Júpiter, Mercurio en vez del Sol, etc.

[76] V. F. DE MÉLY, *Sobre el rol de las piedras grabadas en la Edad Media, Rev. del Arte Cristiano*, 1893; y *supra*, primera parte, cap. II.

[77] DE MÉLY, *op. cit.*

[78] El nombre de la piedra *androdamas* (la hematita) favoreció también la confusión.

[79] V. SAXL, *Verzeichnis astrol. und mythol. ill. Handschriften in röm. Bibl.*, Introd., p. XII, nota 1. En el mismo manuscrito, también Mercurio sostiene un falo, al parecer por la misma razón (v. fig. 69).

cuántos siglos!, ¡tras cuántos vagabundeos y rodeos! ¡Y en qué estado! Europa, en suma, recupera sus dioses poco más o menos como había recogido a Aristóteles, «mutilados, mezclados, desfigurados, de griegos a latinos pasando por árabes»[80]. Su larga ausencia, sus excursiones vagabundas –tan lejos, a veces, de la ribera natal– les han convertido en extranjeros.

Pero vamos a ver ahora cómo, de vuelta a su patria, van reintegrando gradualmente sus *formas*; es decir, cómo recuperan (la mayoría al menos) su antiguo porte y su aspecto familiar.

80 MICHELET, *Historia de Francia en el siglo* XVI, *Renacimiento*, Introd., p. 48.

CAPÍTULO II

LA REINTEGRACIÓN DE LOS DIOSES

Hemos visto cómo, durante la Edad Media, los Dioses habían perdido su forma clásica, sea porque ésta se hubiera alterado gradualmente, sea porque la hubieran cambiado por los más imprevistos disfraces.

¿Cómo y por qué consiguieron reintegrar esa forma en la segunda mitad del siglo XV? Tal es el problema que nos queda por resolver. Lo trataremos con arreglo al método y el plan aplicados en el capítulo precedente, es decir limitándonos al examen atento de ciertas *series* iconográficas, y distinguiendo en ellas la tradición «plástica» y la tradición «literaria», de las que iremos extrayendo alternativamente nuestros ejemplos.

Hemos venido siguiendo, en las figuras de los manuscritos astronómicos, la alteración de los tipos helenísticos de las constelaciones: algunos de ellos sin embargo —los de los manuscritos de Aratos— se habían conservado con una pureza relativa, y a veces sorprendente, más allá del período carolingio; pero habían terminado por estropearse antes de dejarse suplantar, hacia el siglo XIII, por tipos «orientalizados»[1].

Ahora bien, en el siglo XV encontramos en Italia una familia de manuscritos, escalonados a lo largo de todo el siglo, pero provenientes todos de un *Arateon* descubierto en Sicilia, y que Poggio tuvo entre sus manos[2]: de estas copias, una fue realizada para el duque de Urbino (Urbinat. 1358), otra para el rey de Nápoles, Fernando de Aragón (Barberin. 76); marcan el retorno a una tradición auténtica, lo cual es ya muy interesante; además, resulta instructivo compararlas. Las primeras, cuyos autores están aún medio insertos en la Edad Media, no han sabido trasladar el espíritu de su modelo: las actitudes, las vestiduras, revelan la influencia contemporánea; por el contrario, el último copista, el del manuscrito napolitano, se desprende de esta influencia: aunque menos hábil que los otros, comprende mejor las cualidades del prototipo, y le restituye su dignidad, su equilibrio, e incluso el marco que le rodea y el delicado modelado de su color (ver fig. 71). Así, el ciclo de la evolución tiende en adelante a cerrarse: en lugar de apartarse del modelo antiguo, se acerca a él cada vez más.

[1] V. cap. preced., pp. 128 y ss. (v. figs. 54-60).

[2] V. Breysig, *Germanici Caesaris Aratea*, Berlín, 1867; y Saxl, *Verzeichnis astr. und myth. illustr. Handschriften in röm. Bibl. Einführung*, pp. XV-XVII.

El mismo fenómeno aparece más claramente aún en la serie «orientalizada» de las figuras siderales: en ella, como se recuerda, los semidioses helenísticos se habían dejado vestir grotescamente por los Árabes como personajes de las Mil y una Noches. Pues bien, lentamente, también ellos retornan a su aspecto primitivo.

Tomemos el ejemplo de Hércules. Hemos visto sus extraños avatares: una corta chaquetilla cruzada y un calzón bombacho habían cubierto su musculosa desnudez; se había cubierto con un turbante. En cambio, había perdido su piel de león, y sustituido su maza por una cimitarra[3]. Miremos ahora cómo aparece en un manuscrito de Viena, el Vindobon. 5415, que contiene un mapa del cielo. Este manuscrito es anterior a 1464, y proviene de Alemania del Sur; sus ilustraciones son de un artista alemán, que sigue sin embargo los dibujos de un italiano del Norte.

A la primera ojeada, es fácil reconocer la filiación oriental de este Hércules por la cimitarra que esgrime; no obstante, su atuendo es ya menos exótico: por ejemplo, no tiene turbante. Le queda una etapa por franquear para volver a su forma primera: será Durero en persona quien le ayude a ello. Durero se inspira, en efecto, en nuestro manuscrito vienés —o en un manuscrito de la misma familia— para componer su famosa carta celeste de 1515, la primera que se imprimió. Pero introduce en el estilo de las figuras modificaciones, o más bien rectificaciones decisivas: desembaraza a Hércules de sus pingos orientales, nueva túnica de Neso que se agarraba a él desde hacía siglos; le restituye la maza en la mano derecha, y la piel de león sobre el brazo izquierdo. El héroe, finalmente, se convierte de nuevo en sí mismo (ver fig. 72).

Perseo nos ofrecería un ejemplo análogo, y quizás más demostrativo aún. Ya hemos visto cómo los Árabes le habían disfrazado, a su vez, y como habían reemplazado en su mano la cabeza sangrante de Medusa por una cabeza barbuda, la del demonio Gûl. Así continúa apareciendo en los manuscritos occidentales que copian las figuras astronómicas árabes sin reconocer en ellas las viejas divinidades paganas[4]. Ahora bien, en ese mismo manuscrito de Viena del que hablábamos más arriba, y que prolonga la tradición árabe al tiempo que atenúa su carácter exótico[5], Perseo está representado desnudo; sin embargo la cabeza de su víctima es siempre la del demonio: CAPUT ALGOL[6]. Aquí también, será Durero el que consume la restitución de la imagen original. Con él, no sólo Perseo recupera también sus talares; sino que de nuevo es la cabeza de Medusa lo que empuña por su cabellera de serpientes; y para que no subsista ninguna duda, Durero escribe: CAPUT MEDUSE.

En los manuscritos de Michel Scot, que constituyen un grupo aparte, las figuras evolucionan por lo demás en el mismo sentido: así, y desde la primera mitad del siglo XV, el ilustrador del Cod. Vindobon, 3394 (fol. 222 v.) un italiano sustituye por el Perseo antiguo el horrible gnomo oriental que hacia 1400 le representa aún (por ej. en el Cod. Vindobon. 2378, fol. 7 v.).

Pero las restauraciones de Durero merecen que nos detengamos en ellas un momento; intentemos definir el espíritu que las inspiró.

Lo que Durero devolvió a los semi-dioses celestes no fue sólo sus atributos tradiciona-

[3] Ex. cod. Paris. arab. 5036 (v. fig. 59).

[4] Ex. cod. Vat. 8174, final del siglo XIV.

[5] Es de destacar, observa Saxl, que en este manuscrito encontramos junto a las tablas astronómicas pertenecientes a la tradición árabe, y a trabajos de astrónomos modernos, las obras de la vieja tradición europea, Aratos con su reelaboración por Beda, y un poema sobre las estrellas *(Epitome Phaenomenon)*.

[6] Se observa un nuevo progreso en una esfera celeste italiana (hacia 1500, museo de Cluny, v. fig. 73). El héroe ha recuperado sus talares, y lleva un escudo en el que aparece el rostro de la Gorgona; a pesar de lo cual, la inscripción repite: CAPUT ALGOL.





71. JÚPITER.
Roma, Vat., ms. Barb. lat. 76, f. 6r
(Germanicus, *Aratea*).

72. HÉRCULES (Durero).
Mapa celeste, 1515.

73. PERSEO.
París, Museo de Cluny, Esfera celeste, 1502.

les; fue su vida, su soplo pagano. En sus predecesores inmediatos, e incluso en el dibujante italiano en que se inspira, Hércules, Perseo, apenas son, como entre los Árabes, otra cosa que contornos, símbolos lineales: él, Durero, llena estos esquemas de carne, de fuerza y de relieve; hace brotar los músculos, da a las cabezas una expresión poderosa. Así transfigurados, sus héroes participan del mismo vigor animal que restituye al Perro, a la Osa y al Toro. En ese cielo convertido en hervidero de monstruos desenfrenados, en el que resuena el pesado galope del Sagitario, los dioses se despiertan a su vez de su embotamiento: la sangre mezclada, pero fogosa, que de nuevo hierve en su cuerpo les devuelve a su existencia fabulosa.

Ahora bien, este despertar del sentimiento plástico y mitológico no se produce en modo alguno a expensas de la exactitud científica: al contrario; el mapa de 1515 representa en este sentido un esfuerzo y un progreso. Las estrellas que sirven de cañamazo a los dibujos de Durero fueron escrupulosamente situadas por Conrad Heinfogel, teniendo en cuenta los trabajos de los astrónomos árabes; ninguna esfera había ofrecido todavía al estudio del cielo una base tan sólida y tan precisa.

Esta alianza del vigor y del ardor, del cálculo y de la vida, caracteriza sin duda el genio propio de Durero; pero es también como un signo de los tiempos: reencontrar *a la vez* las formas y el saber de los Antiguos, su imaginación poética y su conocimiento del mundo; conciliar, como ellos, la mitología y la geometría, tal será el sueño de los más grandes espíritus del Renacimiento.

Los grandes dioses, como los héroes, aspiraban a recuperar su verdadero rostro: cosa curiosa, es también en Alemania donde asistimos a interesantes tentativas de restituírselo.

Parece que durante el siglo XV algunos artistas nórdicos habían tomado repentinamente conciencia de que era incongruente representar a Júpiter o Mercurio bajo el aspecto extravagante que habían revestido bien en Michel Scot, bien en las enciclopedias ilustradas; y que buscaron, en el período pre-gótico, modelos más próximos a la Antigüedad.

Así, el miniaturista del Palatinus latino 291 copia, hacia 1430, en el Palatinado, las figuras del célebre tratado de Rabano Mauro, *De rerum naturis*[7]: ahora bien, entre estas figuras se hallaban, como sabemos, las imágenes de los Olímpicos, imágenes groseras y en varias ocasiones erróneas, pero, en conjunto, de una filiación clásica indiscutible. Desde hacia más de cuatro siglos, habían caído en el olvido; nadie las miraba ya. Un iluminador de grabados local las reencuentra y se apresta a reproducirlas: ciertamente, su copia huele a su época; pero acaba de renovar la tradición plástica y, simultáneamente, de preparar la reaparación de los dioses del clasicismo (ver fig. 66).

En los manuscritos de Michel Scot, las figuras de las divinidades planetarias habían adquirido, hacia finales de la Edad Media, el aspecto más inesperado; hemos explicado bajo qué influencias: eran, en atuendos giottescos, los descendientes de los dioses babilónicos. Mas he aquí que, en la primera mitad del siglo XV, se constata, en algunos de esos manuscritos, la desaparición de esos tipos bárbaros, y su sustitución por otras figuras, mucho más próximas a los tipos greco-romanos. ¿Qué es lo que ha pasado? Como el iluminador de Rabano Mauro, uno de los ilustradores de Michel Scot[8] se remontó a fuentes relativamente puras: tomó como modelo una copia carolingia del «Cronógrafo de 354»; y por eso mismo, a despecho de su torpeza, encontró también los prototipos clásicos.

Se trata por ahora de ejemplos aislados; no obstante, debemos señalar como muy sin-

---

[7] El manuscrito original (siglo IX) se ha perdido; pero poseemos una réplica en el manuscrito del monte Cassino, realizada en 1023. V. cap. preced., p. 139.

[8] Cod. Darmstadt 266.

tomático este «pre-renacimiento» alemán que toma por base los documentos más antiguos de que dispone —a la espera de poder utilizar las estatuas y bajo-relieves.

Veamos ahora lo que ocurre con la tradición «literaria». Este nombre designa, recordémoslo, el conjunto de figuras que ilustran los tratados alegórico-mitológicos: el carácter común de estas figuras que empiezan, a partir del siglo XIV, a suplantar a los otros tipos, es que se basan exclusivamente en textos: se trata de reconstrucciones.

Hemos esbozado la historia de esta tradición, en la que el «Mithographus Tertius», Albricus, ocupa un lugar eminente: toda una familia de dioses ha salido de su *Liber de Imaginibus Deorum*, y de sus retoques sucesivos. Concebidos al margen de todo modelo real, sin ningún punto de contacto con la Antigüedad plástica, estos dioses artificiales apenas parecen viables; y sin embargo, no sólo se convirtieron a su vez en tronco de un nuevo linaje, sino que, contra lo que cabía esperar, prepararon gradualmente el retorno de los verdaderos dioses.

Por poco familiarizado que se esté con sus tipos —y no es difícil estarlo, pues son muy particulares— se les encuentra y reconoce por todas partes: constituyen, parece ser, al lado de la tradición astrológica, que conserva generalmente sus tipos y sus propias leyes, el gran repertorio al que desde el siglo XIV y hasta finales del XV —con frecuencia también hasta más tarde— acuden constantemente a beber los artistas. Se les encuentra en Francia, en Inglaterra, en Flandes, en Alemania, en Italia; sobre miniaturas, tapicerías, vidrieras; en la pintura y la escultura. Sería fácil, por ejemplo, seguirle el rastro al tipo de Marte furioso en su carro arrastrado por dos caballos, cubierto con un casco, un látigo en la mano, acompañado de un lobo... Así le describe Petrarca, siguiendo a Albricus que lo había elaborado a su vez en base a fragmentos de Servio y de Estacio:

...Mavortis imago
Curribus insistens aderat furibunda cruentis:
Hinc lupus, hinc raucae stridentes tristia Dire;
Cassis erat capiti fulgens manibusque flagellum.

(*Africa*, III, 186-189)

[...Estaba presente la imagen furibunda de Marte / de pie sobre ensangrentados carros: / más atrás el lobo, detrás las roncas Furias mascullando desgracias; / llevaba en la cabeza el refulgente yelmo y en las manos el látigo.]

Y así[9] aparece en las miniaturas o los dibujos franceses[10], flamencos[11], italianos[12]; en

[9] Chaucer lo describe casi del mismo modo:

The statue of Mars upon a carte stood,
Armed, and looked grim as he were wood.

This god of armes was arrayed thus:
A wolf ther stood biforn him at his feet
Whith eyen rede, etc.

[La figura de Marte se erguía sobre un carro / armado, y se mostraba terrible e impasible como una estatua de madera. / .... / Este dios de los ejércitos aparecía así: / Un lobo a sus pies / con ojos enrojecidos, etc.]

The Knightes Tales, v. 2041-2042; 2046-2048, *Works*, edit. W. Skeat, p. 444.

Según Boyd Ashby Wise, *The influence of Statius upon Chaucer*, Baltimore, 1911, Chaucer sigue aquí a Estacio, *Theb.*, VII, 70, a través de Boccacio, *Teseida*, VII, 37 (v. fig. 74-77).

[10] B. N. ms. fr. 6986 y 143 (v. fig. 74 y 75); Vat. lat. 1480; Brit. Mus., Cott. Jul. F. VII; Bibl. de la Universidad de Ginebra, ms. fr. 176.

[11] Copenhague, ms. Thott. 399 (v. fig. 76).

[12] Regin. 1290; Marcian. 4519. Para este último «Marte», la filiación no es segura. Se trata aquí de la bella miniatura de

74. MARTE.
París, B. N., ms. fr. 6986.



75. MARTE.
París, B. N., ms. fr. 143
(El Libro del Ajedrez amoroso).

76. MARTE.
Copenhague, Kongel. Bibl., ms. Thott. 399.

77. MARTE
(*Ovidio moralizado* de Colart Mansion, Brujas, 1480).





grabados flamencos[13], italianos[14], alemanes[15]; en el fresco de Taddeo di Bartolo en el Palacio público de Siena (ver fig. 42); en un bajo-relieve de Agostino di Duccio, en el Tempio Malatestiano de Rímini (ver fig. 78); sobre una chimenea, en la «Residencia» de Landshut, hacia mediados del siglo XVI (ver fig. 79)[16]; y en una tapicería flamenca de la colección real de Madrid[17].

Aunque el parentesco de estas diversas representaciones sea indenegable, se constatan, de una a otra, curiosas variantes.

Algunas afectan al contenido mismo de la imagen. Así, el dios de la guerra lleva en la mano bien un látigo, bien una espada, bien una alabarda, bien un mangual. Varios de estos cambios se explican por simples errores. Como cuando el miniaturista del manuscrito Thott. 399 y el grabador del *Ovidio moralizado* de Colart Mansion sustituyen el látigo por un mangual (en fr. actual *fléau*) debido a que el texto francés traduce el latín de Albricus *(flagellum)* por *flayeu*[18].

Más singular que esta sustitución de atributos es la aparición en la escolta del dios de personajes extremadamente diferentes. Así, delante del Marte del Templo Malastetiano avanza un figura de mujer, que tiene en una mano las riendas de sus caballos, y en la otra (parece) una trompeta. En los bajo-relieves de la chimenea de Landshut, esta figura no existe; pero en cambio, bajo el carro del dios se baten dos hombres que intentan degollarse. Es que aquí el escultor ha seguido la versión del *Libellus*[19]: *«Et quia Romani fratres geminos urbis primos fundatores, scilicet Romulum et Remun, Martis filios esse finxerunt, quorum Romulus Remum interfecit, ideo sub ejus curru idem Romulus depictus erat, qui et fratrem Remum occidebat»*[20]. En cambio en Rímini, Agostino di Duccio parece haberse inspirado en el texto de Petrarca que citábamos más arriba:

...hinc raucae stridentes tristia Dirae.

Las divergencias entre las dos representaciones corresponden aquí por consiguiente a dos ramas de la tradición «albriciana».

Pero las variantes más interesantes para nosotros son las que afectan al estilo de las figuras: Marte aparece, por ejemplo, bien errante por los campos, en un pesado coche de campesino, más o menos como Lancelot, el caballero de la carreta[21]; bien como un legionario romano subido a la plataforma de un verdadero carro de batalla[22]. Al mismo tiempo,

Francesco Pesellino, realizada hacia 1450, y descrita por C. BARTOLI a Vasari, el cual copia esta descripción de su 2ª ed. de las *Vite*, noticia sobre el Attavante (*Milán.*, II, p. 523). V. reprod. en *Dédalo*, feb. 1932.

[13] La del *Ovidio moralizado* de Colart Mansion, Brujas, 1484 (v. fig. 77).

[14] Los «Tarots de Mantegna».

[15] Las ilustraciones del *Heydenwelt* de Herold, 1554.

[16] V. WARBURG, *Gesam. Schiften*, II, p. 457 y fig. 105. V. MITTERSWIESSER, *Die Residenz von Landshut*, Augsburgo, 1927.

[17] Una de las piezas de la serie de los Vicios y de las Virtudes; v. reprod. en GUIFFREY, *La Tapiceria*, p. 124. Marte está en pie, pero lleva un *mangual*; en la misma tapicería, otros detalles (el Amor, etc.) recuerdan a Albricus.

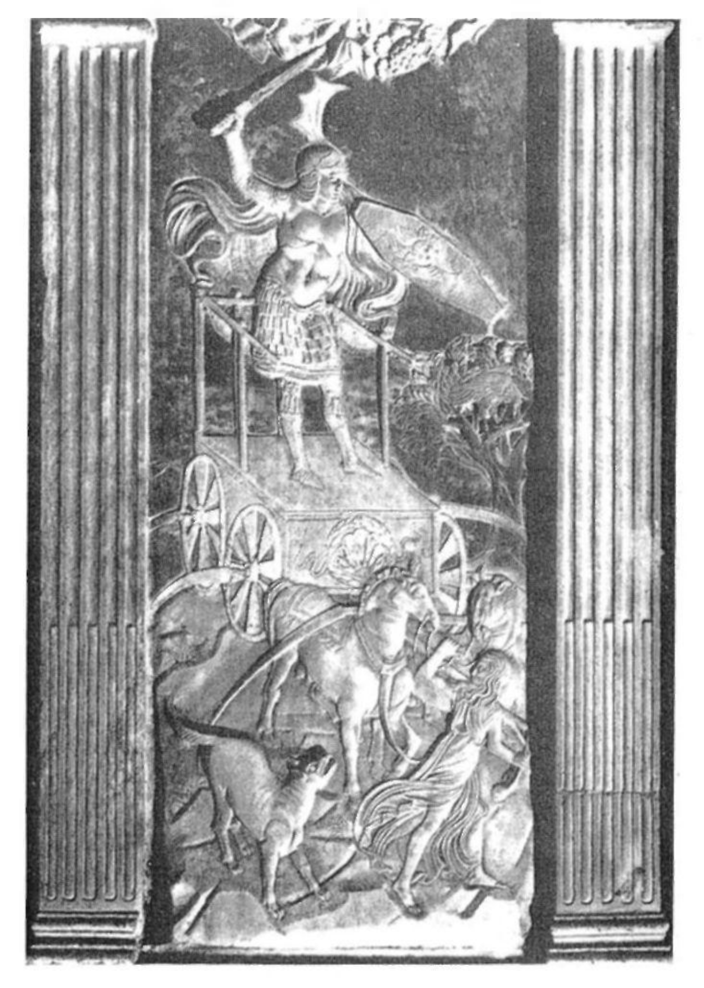
[18] Cf. en la imagen de Juno otro error gracioso: los pavos reales parecen picotear los pies de la diosa. *«Pavones autem* ante *pedes ejus lambebant»*, dice el Libellus; y el *Ovidio moralizado* traduce: le lamian los pies. Asimismo, en el B. N. ms. fr. 373 (final del siglo XIV), fol. 207, Venus tiene en la mano, en lugar de una concha, un pato al que coge por el cuello; probablemente es el resultado de una lectura equivocada: *auca marina* en lugar de *conca marina.*

[19] El *Libellus* recoge y desarrolla, sobre este punto, una indicación de Albricus: *Romulum et Remum ejus fingi filios constat.*

[20] Cf. también la representación del lobo, que lleva a veces un carnero en su boca, o también sobre su espalda (Reg. 1299). Este detalle se adecúa al texto de Libellus: *ante illum vero lupus* ovem portans *pingebatur*; pero no se encuentra ni en Albricus ni en Petrarca, ni en Bersuire.

[21] Ex. ms. Copenhague, Thott. 399.

[22] En el Tempio Malatestiano; cf. el Marte de los «Tarocchi», A 45.



78. MARTE (Agostino di Duccio). Rímini, S. Francesco (Templo Malatestiano).

79. MARTE Y OTROS DIOSES. Landshut, Residencia, chimenea.

a partir del momento en que se pasa del tipo «alla francese» al tipo «all'antica», los caracteres formales de la imagen cambian muy sensiblemente.

Quisiéramos ahora delimitar a grandes rasgos las etapas por las que atraviesa esta evolución plástica de las imágenes de esta serie. Historia que, por lo demás, se confunde con la de su difusión: aparece, a grandes rasgos, como una lucha o como un cambio de influencias entre el Occidente, de donde vienen, e Italia, a la que se aprestan a conquistar.

El tratado de Albricus, recordémoslo, es obra de un inglés; y entre las miniaturas que de él derivan, las más antiguas conocidas adornan manuscritos franceses del *Ovidio moralizado*, el Paris. 6986 y el Vat. Reg. lat. 1480, ambos de finales del siglo XIV. Estas miniaturas son de un acento gótico muy acusado. Apolo lleva un elegante jubón, y zapatos a la polaca; Marte, un yelmo y manoplas; Juno, una cota de armiño. Pero el anacronismo no es el único carácter distintivo de estas ingenuas imágenes; se observa también en ellas una tendencia muy clara a la sobriedad. En lo esencial siguen dócilmente el texto; pero no lo traducen por completo: en general, reducen el contenido, rico en exceso, de las descripciones de Albricus. Así, el ilustrador del Vat. Reg. lat. 1480 suprime, cerca de Apolo, a las Musas; junto a Mercurio, a los mercaderes y los ladrones. El sentido de estas reducciones se adivina con facilidad: omiten lo que sobrecargaría la composición, lo que entorpecería la paginación y el enmarque. Así depuradas, por el contrario, las imágenes se organizan claramente, a veces incluso con arreglo a una perfecta simetría. Este esfuerzo de estilización —desigual por otra parte según los manuscritos— resulta sorprendente si se recuerdan las ilustraciones de Remigio de Auxerre[23] cuya tradición, precisamente, había recogido Albricus. En ellas, el dibujante no nos perdonaba ningún comparsa, ningún accesorio: preocupado por expresar todo el texto, dispersaba todos sus elementos en una página difusa.

Estas cualidades de las miniaturas francesas que se mantendrán durante el siglo XV (ver fig. 75 y 80), pasarán más tarde a los grabados flamencos: se las vuelve a encontrar en las planchas del *Ovidio moralizado*, impreso en Brujas en 1484 por Colart Mansion[24] (ver fig. 77).

¿Debemos reconocer en ellas las cualidades tradicionales del arte francés y más en particular esa ciencia de la composición que vuelve tan legibles las pequeñas escenas alegóricas inscritas en los bajo-relieves de las catedrales? ¿O bien es preciso, con Saxl, buscar en ellas el reflejo del espíritu giottesco? Hacia la misma época, Taddeo di Bartolo representaba en Siena, en el Palacio público, cuatro divinidades[25] que no están vinculadas, al menos directamente, al ciclo de Albricus[26], pero que aparecen, al igual que ellas, reducidas a sus líneas más simples, al tiempo que conservan, en su porte y su atuendo, un fuerte color medieval.

En los alrededores de 1420, las *«Imágenes de los Dioses»* entran en una fase nueva. Los dibujos a pluma que ilustran el texto del Libellus en el manuscrito Reginensis 1290, se contraponen, en varios aspectos, a las sobrias efigies góticas: atestiguan una fantasía, una

[23] Monac. lat. 14271, fol. 11 v. (v. fig. 67).

[24] Estas tablas trasladan las miniaturas de un manuscrito de Bersuire (Copenhague, Thott. 399). V. M. Henkel, *De Houtsneden van Mansion's Ovidio Moralizado*, Brujas, 1484, Amsterdam, 1922; y E. Schenk zu Scheinsberg, *Bemerkungen zu M. D. Henkel, De Houtsneden van Mansion's Ovidio Moralizado, Der Cicerone*, XVI, 1924, pp. 321 y ss.
Su influencia será también sensible en el siglo XVI, en algunas tablas del *Heydenwelt* de Herold (1554).

[25] V. *supra*, p. 63.

[26] El tipo de Marte es sin embargo el de Albricus. V. *supra*, p. 161 (v. fig. 42).

libertad, una exuberancia festivas (ver fig. 68). Lejos de suprimir figuras, el artista las ha inventado de su cosecha: así, en el grupo de Venus, añade una mujer que recibe una flecha de Cupido[27]; al lado de Mercurio coloca a un personaje arrodillado que, como el dios, toca la flauta. Otra novedad muy sorprendente: algunas de las figuras están desnudas. Ciertamente, la mayor parte permanecen vestidas, y vestidas a la moda de la época —Orfeo parece un trovero, y los Coribantes maceros—. Venus se ha convertido de nuevo en Anadyomene, y las tres Gracias retozan con ella entre las olas.

Esa misma libertad de composición, esa mezcla de desnudos y atuendos contemporáneos, habrán de encontrarse asimismo en otras representaciones de la primera mitad del siglo XV, tales como las miniaturas de un manuscrito inglés de Oxford, el Rawl. B. 214 (ver fig. 70), o una serie de dibujos del Gabinete de las Estampas de Dresde[28]. Por otra parte, fuera ya del círculo de Albricus se constata una evolución paralela de los tipos mitológicos. Así se deduce de la comparación entre dos series de representaciones planetarias, de las que ya hemos hablado[29]: los frescos de Guariento, en el coro de los Eremitani de Padua, y las miniaturas de un manuscrito modenés, el *Liber Physiognomiae* (ver figs. 86 y 88). Las dos series están relacionadas, como se ha señalado hace ya tiempo[30]; pero la Venus del siglo XIV, grave y cubierta, recuerda los tipos alegóricos de las catedrales francesas, por ejemplo la Lujuria que, como ella, sostiene un espejo[31]; por el contrario, en el *Liber Physiognomiae*, que data de 1430 más o menos, es una joven sonriente y desnuda, de cabellos ondulantes, y que se ha despojado, con sus vestidos, de su dignidad casi eclesiástica.

Un espíritu nuevo parece por ende animar la mitología, pero la transformación no es aún decisiva... Todo este grupo de representaciones se caracteriza, al contrario, por su ambigüedad. Si ciertos dioses —por ejemplo Minerva— aspiran visiblemente a recuperar su forma clásica, la mayor parte continúan disfrazados de buenos burgueses; y los propios desnudos no tienen nada de escultural: hacen pensar más bien en las gráciles Evas de los manuscritos franceses. Estas imágenes, en realidad, nos ofrecen una especie de compromiso entre el naturalismo franco-flamenco y las veleidades idealistas de Italia. El fenómeno es particularmente sensible en las ilustraciones del *Libellus*, ejecutadas en Italia del Norte, es decir, en el punto de encuentro de las influencias occidentales y meridionales; pero, como se sabe, las relaciones entre Flandes y la Florencia medicea habían de hacer que el estilo occidental penetrara aun mucho más profundamente. No hay por qué sorprenderse de encontrar en la famosa Crónica ilustrada, atribuida a Finiguerra[32], esos contrastes y esas contradicciones; semi-dioses grotescamente vestidos como pajes o como caballeros, pero en poses de estatua (Paris, Troilo, Jasón, Rómulo); damas con capirote medieval (Elena) y desnudos ya eruditos (los hombres y las mujeres recreados por Deucalión y Pirra); una pareja «a la francesa» bajo un friso «a la antigua» (el Rapto de Elena). Nada resulta chocante, por otro lado, en estos disparates, y en todas partes se registra ese mismo equilibrio

[27] Se puede admitir, es cierto, que se trata de Apolo. El texto dice: *«Cupido... Appolinem sagitaverat»*. En el ms. Rawl. B. 214 (fol. 198 v.) citado más abajo, es ciertamente Apolo el que recibe la flecha; en el dibujo de Dresde, es una mujer desnuda, que lleva una lira.

[28] Reprod. en P. LAVALLÉE, *El dibujo francés en los siglos XIII al XVI*, París, 1936, fig. 27. P. Lavallée cree descubrir en él el influjo de los artistas del duque de Berry, y el de los maestros borgoñeses (pp. 16-17).

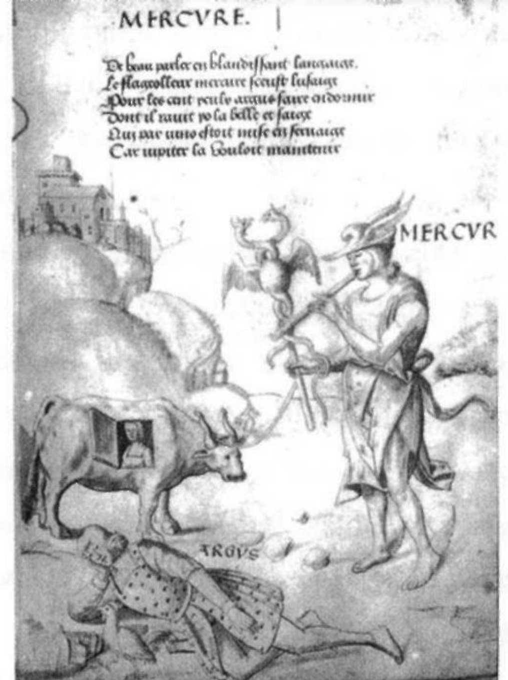
[29] V. *supra*, p. 108, n. 17.

[30] V. A. VENTURI, L'*Arte*, 1914, XVII, pp. 49-57. Pero Venturi, contra todos los indicados indicios, ve en el manuscrito el modelo del fresco.

[31] Cf. *supra*, p. 93.

[32] V. *supra*, p. 33.





80. PLUTÓN Y PROSERPINA.
París, B. N., ms. fr. 143
(El Libro del Ajedrez amoroso).

81. HERMES ARCAICO.
Panticapea, bajorrelieve.

82. MERCURIO Y ARGOS.
París, Bibl. del Arsenal.

83. MERCURIO.
Los «Tarots de Mantegna».







84. HERMES ARCAICO.
Oxford, Bodl. Libr., ms. Can. lat. misc. 280.

entre el realismo del carácter y el idealismo del movimiento que constituirá el sabor único del arte florentino del Quattrocento.

En esos titubeos, en esos desnudos tímidamente aparecidos entre los vestidos de pesados pliegues, en esos ritmos que alternan la inmovilidad serena con la alegre vivacidad, quizás haya que ver por otra parte el esfuerzo por conciliar no solamente dos genios, dos climas artísticos, sino esas dos concepciones de la Antigüedad plástica que alternativamente reivindican los precursores del Renacimiento. Lo que durante este período se observa de ambiguo en la forma y en la actitud de los dioses, proviene, sin duda, de que oscilan entre el Norte y el Mediodía; pero también de que el soplo que les reanima es, bien el espíritu dionisíaco, bien el espíritu apolíneo.

Veamos ahora en qué se han convertido, en la segunda mitad del siglo XV, los dioses de Albricus.

Los volvemos a encontrar, hacia 1465, en esa famosa serie de los «Tarots de Mantegna» cuyo contenido hemos analizado largamente[33] y en la que figuran varios de ellos a título de potencias planetarias.

Su filiación no ofrece dudas. Así, la imagen de Venus (A 43) (ver fig. 87) corresponde, rasgo por rasgo, a la descripción del *Libellus*; está bañándose *(nuda et in mari natans)* y en la mano derecha tiene una concha *(in manu sua dextera concham marinam continens)*; a su lado, las Gracias *(et coram ipsa tres astabant juvencule nude, que tres Gracie dicebantur)* y el Amor, con su arco y su venda *(Huic el Cupido... cecus assistebat... sagita et arcu...)*; sobre ella, un vuelo de palomas *(et columbis circa se volantibus comitabatur)*. Por otra parte, la influencia de las miniaturas occidentales es aún sensible: así se representa a Júpiter (A 46) (ver fig. 50) sentado, no sobre un trono, como querría el texto, sino en un arco-iris, exactamente igual que en un manuscrito francés del siglo XIV, el Paris. 6986[34]; más aún, su posición recuerda exactamente la del Cristo glorioso en los tímpanos y capiteles románicos —o, por tomar un ejemplo más reciente, en la tapicería del Apocalipsis de Angers: pues se halla asimismo inscrito en un marco en forma de *mandorla* atravesado por el arco-iris.

Sin embargo, se han modificado algunos tipos. Apolo[35] conserva aún su corona; pero en lugar de aplastar a sus pies al monstruo de tres cabezas, está sentado en dos cisnes, y sus pies reposan sobre un globo celeste. En cuanto a Mercurio, ha conservado algunos de sus atributos —la flauta, el gallo, la cabeza de Argos—; pero se ha vestido con una túnica flotante, se ha cubierto con una especie de gorra de visera puntiaguda, y se ha calzado con botas flojas (ver fig. 83). ¿De dónde provienen esas alteraciones en los tipos tradicionales?

El origen del nuevo Apolo sigue siendo hoy un misterio. Pero Saxl ha conseguido descubrir el del nuevo Mercurio[36]; el modelo en que se inspiró —indirectamente, es cierto— el artista de los Tarocchi es un bajo-relieve griego.

Este bajo-relieve lo había encontrado Ciriaco de Ancona algunos años antes durante un viaje a Grecia y al Archipiélago, y lo había copiado. Una copia de su dibujo está hoy en la Bodleiana, ms. Can. lat. misc. 280: Cristoforo de'Buondelmonti, *De insulis archipielagi.*

---

[33] V. *supra*, pp. 113 y ss.

[34] Este arcoíris existe también en el dibujo de Dresde. V. LAVALLE, *op. cit.*, fig. 26.

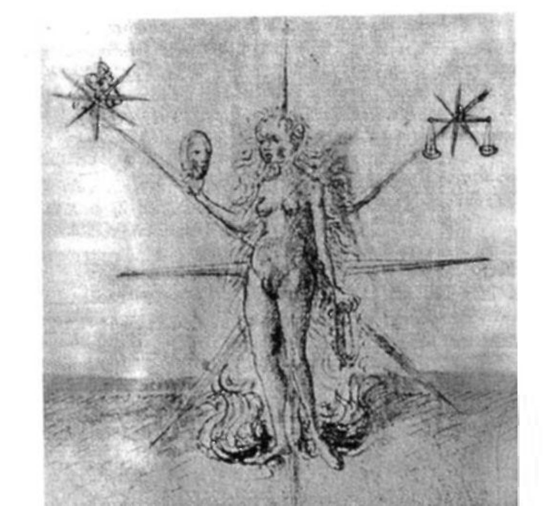
[35] Se trata del Apolo director de coro, de la serie de las Musas (D 20); en la serie planetaria (A 44) está representado únicamente el carro del Sol con la caída de Faetón.

[36] *Rinascimento dell'Antichità*, pp. 252 y ss., fig. 21.

85. APOLO Y LAS MUSAS.
Londres, Victoria and Albert Museum, techo de un palacio de Cremona.

86. VENUS (Guariento).
Padua, Eremitani.

87. VENUS Y LAS GRACIAS.
Los «Tarots de Mantegna».



88. VENUS.
Módena, Bibl. Estense,
ms. DCXCVII, f. 11
(Liber Physiognomiae).

Pauca fragmenta Chiriaci Anconitani. Lleva una inscripción que parece un eco de Ovidio, *Fastos,* V, v. 663-666 (ver fig. 84):

> *Sum deus alatus...* (?) *cruribus athera carpo*
> *Quem peperit summo candida Maia Jovi.*

[Soy el dios alado... (?) Surco el éter con las piernas / yo a quien la radiante Maya parió para el sumo Júpiter.]

A pesar de retoques jocosos, e incluso obscenos, reconocemos allí un Hermes de tipo arcaico, con la barba puntiaguda (σφηνοπώγων) tal como aparece representado, casi siempre, en los jarrones de decoración negra; por otra parte, se le vuelve a encontrar, rasgo por rasgo, en un bajo-relieve de Panticapea[37], réplica del que Ciriaco de Ancona tenía ante los ojos.

Entusiasmado por su hallazgo, en el que veía un feliz presagio para un viajero[38], Ciriaco había hecho partícipes del mismo a sus amigos. Carlo Avellino, por ejemplo, escribe a Poggio a este respecto:

> *Kyriacus nobis misit modo munera, Poggi;*
> *Mercurium, propria pinxerat ille manu;*
> *Ut vidi obstupui...*[39].

[Ciriaco nos ha enviado hace poco un regalo, Poggio; / un Mercurio, que había pintado él mismo; / lo vi y quedé asombrado.]

La copia de Hermes pasó por consiguiente de mano en mano, y su tipo se difundió muy pronto en el arte italiano: se le reconoce en los Cassoni[40], en el Virgilio de la Ricardiana[41], en una medalla de Niccolò Fiorentino para Lorenzo Tornabuoni[42]; en un grabado en madera que ilustra las *Metamorfosis*[43], etc. Es natural por consiguiente que se introdujera en la serie de los Tarocchi[44]; pero no *sustituyó* al tipo medieval: se *combinó* con él. El porte general y el atuendo derivan del bajo-relieve; pero los accesorios son siempre los que enumera el *Libellus.* Estos diversos elementos, por otra parte, no desdicen juntos: quizá porque la silueta arcaica del Hermes, antigua pero no clásica en el sentido estricto de la palabra, se emparenta con facilidad, por su pintoresca rareza, con las otras imágenes de Albricus. Sea como fuere, tenemos aquí un caso muy singular de asimilación: injertada en el tronco medieval, una figura antigua extrae de él la savia naturalista del arte occidental.

Y sin embargo, considerados en su conjunto, los tipos mitológicos de los Tarocchi mar-

---

[37] V. S. REINACH, *Un bajo-relieve de Particapea en el museo de Odessa. Mon. y Mem. Piot,* II, 1895, pl. VII (v. fig. 81).

[38] V. *Bollettino dell'Instituto di Corrispondenza archeologica per l'anno 1881,* Roma, 1861, pp. 183 y ss.: *Intorno alcune notizie archeologiche conservateci di Ciriaco d'Ancona. Lettera del prof. O. Jahn al cav. G. B. de Rossi.* V. Ph. y K. LEHMANN, *Samothracian Reflexions. Aspects of the revival of the Antique,* Princeton, 1973, pp. 125-131 y fig. 42.

[39] V. *ibid.*

[40] V. P. SCHUBRING, *Cassoni,* Leipzig, 1915: Cassone d'Ulysse, collect. Lanckoronski. Viena, pl. LIV y LV; la representación de Neptuno estuvo también influenciada por este tipo, *ibid.,* pl. XLVIII.

[41] Cod. 492, fol. 66 v.

[42] V. Alois HEISS, *Los grabadores de medallas del Renacimiento florentino,* primera parte, Paris, 1891, pl. VII, 3.

[43] *Ovidio Metamorphoses vulgare,* Ven., 1522, pl. XVI v.

[44] Uno de los grabadores, que reproduce correctamente ciertos detalles (el petaso), parece seguir de cerca el dibujo de Ciriaco; el otro no lo ha reproducido más que indirectamente sin que se pueda afirmar que ha copiado al primero. Existen en efecto dos series: sobre sus diferencias y sus relaciones, v. A. M. HIND, *Early Italian engraving,* Londres, 1938, vol. IV (*Plates,* 320-369), y *Catálogo,* Part. I, pp. 221-250.

V. también el Mercurio del Arsenal, cod. fr. 5066 (v. fig. 82). Este manuscrito es particularmente interesante, porque contiene tres series de ciclos: triunfos de Petrarca; Tarocchi; Proverbios. V. D'ESSLING-MÜNTZ, *Petrarca,* 1902, p. 271.

can un progreso cierto hacia el clasicismo. Comparados con los de la primera mitad del siglo, sorprenden en primer lugar por la sobriedad y el equilibrio de la composición: eliminan un gran número de detalles y de personajes secundarios, en beneficio de una ordenación más ceñida: desde este punto de vista, recuerdan los tipos severos y estilizados del siglo XIV francés[45]. Pero una elegancia y una dignidad por completo nuevas corrigen, esta vez, la sequedad gótica; las formas, antaño delgadas, toman cuerpo, y las proporciones ganan en amplitud, el gesto se distiende, el movimiento adquiere ritmo —una sosegada armonía borra gradualmente lo que quedaba de ácido o de mezquino en las miniaturas—. Una ligera mueca, un aire ceñudo, crispan aún el rostro de los dioses; pero se les siente próximos a recuperar, con su cuerpo de mármol, su serenidad sobrehumana.

Antes de dejar a los dioses de los Tarocchi, señalemos que hacia 1471 sirvieron para ilustrar el manuscrito de un poema de Ludovico Lazzarelli, *De gentilium deorum imaginibus*[46]; en torno a 1500, Apolo y su cortejo de Musas decoran una cúpula en un palacio de la Via Belvedere, de Cremona[47]. En esta época, han emigrado ya hacia el Norte. Desde 1490, se les encuentra en Nuremberg[48]. Prosiguiendo su extraño destino, el famoso Hermes de Ciriaco de Ancona se naturaliza alemán por los buenos oficios de Durero en primer lugar[49], de Hans Burgmair más tarde[50]. Penetra hasta las provincias hanseáticas: un calendario de Lübeck[51] lo populariza hasta el punto de convertirse en motivo corriente de decoración sobre la fachada de las casas alemanas y austríacas[52].

Asimismo, se halla en Nuremberg la huella del Apolo de los cisnes. No fue Durero el único en copiarlo[53]; Peter Vischer le reserva además un lugar de honor entre las figuras de bronce con que decora el zócalo de la tumba de san Sebaldo[54].

La difusión de estos tipos mitológicos ilumina con una curiosa luz la penetración del Renacimiento italiano en Alemania: los grabados fueron, como se ve, agentes muy activos de esta penetración; y ello aún cuando, como en Nuremberg, haya habido humanistas —los Celtes, los Schedel, los Pirckheimer— desempeñando junto a los artistas el papel de consejeros[55]: así, los *Collectanea* de Schedel contienen un dibujo de Mercurio, exactamente conforme al bajo-relieve copiado por Ciriaco de Ancona[56]; es en este dibujo en el que Durero se inspiró para trazar la figura de su «Hércules galo»[57].

---

[45] V. *supra*. pp. 163-166.

[46] Vaticano, cod. urb. 716.

[47] Esta cúpula se halla hoy en Londres en el Victoria and Albert Museum (ver fig. 85).

[48] V. LOGA, *Beiträge zum Holzschnittwerk Michael Wolgemust, Jahrb. d. preuss. Kunstsml.*, 1895, pp. 236-238.

[49] Durero copió varias veces los Tarocchi; por lo demás, estas copias sólo parcialmente se deben a su mano. V. TIETZE, *Der Junge Dürer;* Augsburg, 1928, pp. 306-309, y WINKLER, *Die Zeichnungen A. D.*, Berlín, 1936, t. I. Se reproducen las copias de los Tarocchi, fig. 122 a 141. El tipo de Mercurio lo conoció también por otra fuente, v. *infra*, nota 57. Sobre las relaciones de Durero y de Ciriaco de Ancona, v. O. JAHN, *Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer*, «Aus der Altertumwissenschaft», Bonn, 1868, pp. 333-352.

[50] V, WARBURG, *Gesam. Schrift.*, II, p. 486 y fig. 118.

[51] V. WARBURG, *Uber Planetengötterbilder im Niederdeutschen Kalender von 1519*, Ges. Schrift. II, pp. 483-486 y fig. 117. Warburg relata en detalle la historia de esta figura, y determina con precisión cómo pasó de Italia a Alemania, por medio de un hamburgués establecido en Perugia.

[52] *Ibid.*, p. 486, y apéndice, p. 646.

[53] V. TIETZE, *loc. cit.*

[54] Sobre las otras representaciones mitológicas que decoran la tumba y sobre su papel, v. A. FEULNER, *Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg*, Munich, 1924, pp. 19, 34-37, V. L. RÉAU, *P. Vischer y la escultura de Franconia*, Paris, 1909, y nuestra nota en *Journ. of the Warb. Inst.*, II, p. 75.

[55] L. Réau señala (pp. 122-123) que una de las Musas de la tumba está tomada de un grabado de los *Quattuor libri Amorum* de Celtes, etc.

[56] Cod. Monac. 716.

[57] Durero conoció pues el tipo por dos vías diferentes. V. A. SPRINGER, *Vorbilder von zwei Düerschen Handzeichnungen in der Ambraser Sammlung, Mittheil. d. K. K. Centralcommission*, VII, 80; y el frontispicio de las *Inscripciones* de Apiano, Ingolstadt, 1534.

Con los frescos de Francesco Cossa, en el Palazzo Schifanoja de Ferrara, llegamos al término de la evolución.

Recordemos que estos frescos, ejecutados hacia 1470, representan, o más bien representaban, pues varios están estropeados, todo un sistema astrológico que más arriba hemos analizado[58].

En su parte superior reinan los «señores de los meses» según Manilio, es decir los doce grandes dioses del Olimpo. Pues bien, estos dioses dependen, también ellos, de la tradición de Albricus.

Inicialmente no caemos en la cuenta, pues su presentación es diferente; ya no están rodeados por sus comparsas legendarios, como en las ilustraciones del *Libellus*: dominan, desde lo alto de un carro, una multitud de personajes que son simples mortales, vestidos al modo contemporáneo. Todo un grupo de muchachas, junto a Minerva, se afana en torno a los oficios de tejer y bordar; y en las riberas del río por el que se deslizan los cisnes de Venus, parejas de enamorados descansan tiernamente enlazados. Por consiguiente, cada composición se organiza aquí siguiendo el esquema tradicional de los *hijos de los planetas*; cada una de ellas ilustra este tema, cuya evolución hemos estudiado[59]: los hombres, con arreglo al mes de su nacimiento, reciben en suerte las aptitudes de la divinidad que preside ese mes.

Pero si bien el artista siguió, para la composición, la tradición astrológica, se adecuó, para los tipos, a las indicaciones del mitógrafo medieval[60]. Así Venus, aunque ya no nada en el mar, continúa llevando, como en el *Libellus*, una corona de rosas blancas y rojas *(rosis candidis et rubeis sertum gerebat in capite ornatum)*[61]; y ni tan siquiera ha perdido su escolta: su hijo, el Amor, no está ya a su lado, pero aparece pintado sobre su cintura; y las tres Gracias, sus compañeras, se mantienen a cierta distancia, sobre una roca (ver fig. 90).

Estos detalles revelan la continuidad de la tradición literaria; otros, aún más sorprendentes, atestiguan la persistencia de las influencias del Norte. Ante Venus se arrodilla un guerrero, atado por una cadena al carro de la diosa. ¿Quién reconocería al terrible Marte en ese galante caballero que, con arreglo al código del Amor cortés, cae a los pies de su dama, a la merced de sus ojos? Es un Lancelot, incluso un Lohengrin. Se podría fácilmente comparar este grupo con una miniatura flamenca[62] o con una curiosa bandeja de las colecciones del Louvre, en la que se expresa, de forma bastante cruda, la soberanía de Venus sobre los caballeros famosos de todos los tiempos[63].

Esta conversión de la fábula antigua en novela de caballería[64] muestra bastante bien hasta qué punto la corte de Ferrara estaba impregnada de cultura occidental.

---

[58] V. p. 67.

[59] V. pp. 61 y ss.

[60] V. WARBURG, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, Ges. Schrift., II, p. 471.

[61] En algunos manuscritos, a consecuencia de uno de esos malentendidos de los que tantos ejemplos hemos citado, esas rosas aparecen desparramadas alrededor de la diosa (ms. fr. 373, fol. 207 v) o le configuran a veces una especie de nimbo o de aureola (Rawl. B. 214, fol. 198 v).

[62] El caballero del Cisne, ms. gall. 19, Bayrische Staatsbibliothek, Munich, reprod. en F. WINKLER, *Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1925, pl. 60.

[63] Venus está desnuda, en una gloria elíptica; de su sexo parten rayos que van a chocar con el rostro de seis adoradores arrodillados, entre los cuales se encuentra Lancelot. V. S. REINACH, *Cuadros inéditos o poco conocidos de las colecciones francesas*, pl. xxx. Cf. también una miniatura francesa de comienzos del siglo XVI, B. N. fondos fr. 594; y de ESSLING-MÜNTZ, *Petrarca*, p. 226.

[64] Sobre la influencia del espíritu cortés en la representación de los personajes antiguos, V. E. FARAL, *Investigaciones sobre las fuentes latinas de los cuentos y novelas corteses*, París, 1913, pp. 394-395 (para el siglo XII); y J. ADHÉMAR, *Influencias antiguas en el arte de la Edad Media francesa*, Londres, Warburg Institute, 1939, pp. 292-296: la Antigüedad novelesca (del siglo XIII al XV).

Todo esto, se dirá, apenas parece que nos haga volver al clasicismo. Es cierto; Marte y Venus, como por lo demás Minerva, Júpiter y Cibeles, parecen por el contrario aproximarse a las damas y gentilhombres que les rodean, hasta tal punto que, si descendieran de su carro, se confundirían con ellos. Pero justamente esa vecindad familiar de los hombres y de los dioses es un síntoma de los nuevos tiempos: su significación se aclara al comparar los frescos del Palacio Schifanoja con las miniaturas de un manuscrito flamenco de la misma época[65].

En una de estas miniaturas, que representa a Diana, un personaje profano se ha incorporado al cortejo de ninfas —¡pero con qué humildad!—. Se trata de una pequeña figura tímidamente arrodillada en una esquina[66], en postura votiva, como si se sintiera extranjera en ese mundo fabuloso. En Ferrara, por el contrario, los personajes contemporáneos parecen considerar la presencia de los dioses como perfectamente natural; los dioses, por su parte, no parecen hallarse en modo alguno fuera de su elemento en medio de esa pequeña corte italiana: y en efecto, están en su casa. Exilados en los países del Norte, han reentrado en el Sur su clima y sus compatriotas.

Y helos ahí recuperando por fin su apariencia de antaño. En esos mismo frescos en los que la mayor parte de ellos conserva aún el atuendo y los gestos de los príncipes del Quattrocento, un grupo atrae la atención: es el de las tres Gracias, en el que por primera vez, quizá, después de siglos[67], reaparecen sus cualidades clásicas.

Reaparecen en primer lugar en las proporciones y el modelado de los cuerpos: esos desnudos juveniles, de un sabor aún ligeramente agridulce, se esfuerzan por alcanzar la plástica escultórica; pero es la composición sobre todo lo que merece retener nuestra atención.

El motivo antiguo de las tres Gracias formando un corro, que se remonta al siglo IV, o comienzos del III, se había ido deshaciendo gradualmente a lo largo de la Edad Media. En el siglo XII, el Mythografus Tertius (Albricus) lo describía aún correctamente, siguiendo a Servio (*Aen.* I 720, p. 199, 22-200, 4): dos de ellas están de frente, la tercera de espaldas, y se enlazan con los brazos:

Quarum prima quidem nobis adversa, sed ambe
Ad nos conversos oculos vultusque tenebant
Innexae alternis percandidis brachia nodis

[La primera de ellas nos da la espalda y las otras dos / tenían vueltos hacia nosotros los ojos y la cara / enlazándose con los brazos por las cinturas resplandecientes y alternas.]

dirá más tarde Petrarca en elegantes hexámetros[68]. Pero en Bersuire, la tradición se altera: ya no se mantienen enlazadas, y dos de ellas se presentan de espaldas. La razón es que en numerosos manuscritos del *Ovidio moralizado*, en los Tarocchi, e incluso en la *Practica musice* de Grafurius[69] se limitan a estar una junto a otra, viéndose a dos de ellas por detrás, o de perfil. En el *Libellus*, es cierto, se han vuelto hacia el espectador; pero se mantienen siempre desunidas y juguetean en el mar, cada una por su parte. Además, la que vuelve la

---

[65] Catedral de Gand (v. fig. 89; cf. el cod. 9242 de la B. R. de Bruselas, v. fig. 6).

[66] Se trata sin duda del poeta Horacio: se leen en efecto en la parte de abajo de la miniatura algunos versos de su himno a Diana, *Carm.* III, 22; y el primer verso parece escaparse de su boca.

[67] F. DE MÉLY, *Las Muy Ricas Horas del duque de Berry y las tres Gracias de Siena*, *Gaz. de Bs. Artes*, 1912, pp. 195-201, ha creído descubrir en las figuras del Microcosmos (v. *supra*, p. 59) reminiscencias del grupo antiguo de Siena.

[68] *Africa*, III, v. 216-218.

[69] V. *supra*, la Tradición enciclopédica, p. 117 y fig. 48.

89. DIANA.
Gante, Bibl. de la Catedral.

90. TRIUNFO DE VENUS (Francesco Cossa).
Ferrara, Palazzo Schifanoja.

espalda no es la del medio; este detalle es significativo. No se trata de un error, pues el texto dice simplemente: *«...Ex quibus duarum facies versus nos adverse erant, tercia vero dorsum in contrarium vertebat»* («Dos de ellas volvían sus caras hacia nosotros y la tercera volvía la espalda en sentido contrario»); y por otra parte, ningún texto indica expresamente la posición relativa de estas tres diosas. Ocurre más bien que el artista ha perdido la preocupación por ciertas leyes estéticas. Si el pintor anónimo al que debemos, según Pausanias, el motivo original de las Gracias[70], había situado a la joven con la espalda vuelta *entre* sus dos compañeras, era por razones de alternancia o de equilibrio: eran estas cualidades las que otorgaban al grupo su valor. En la Edad Media, éste deriva esencialmente del contenido moral que se descubre en la composición, a saber de esta verdad, cuya ingeniosa ilustración constituye toda su realidad: «Un beneficio concedido se devuelve dos veces». Desde entonces basta con que *una* de las Gracias se presente de espaldas: su lugar en relación con las otras dos carece de interés, puesto que no afecta al sentido de la composición.

Y ahora, volvamos a las tres Gracias de Francesco Cossa. Han recuperado su lugar y su postura primitivos; han reanudado el corro interrumpido; han empezado de nuevo a dibujar en el espacio, con las inflexiones de su cuerpo, con la inclinación de sus cabezas, y con la guirnalda de sus brazos replegados, curvas y «perímetros mágicos»; y a componer «un pequeño templo rosa y redondo, que gira lentamente, como la noche»[71]. Hoy podemos apreciar toda la significación de la restitución del grupo clásico: supone la renovación de un orden, y el sueño de una armonía. A través de esta tradición literaria cuya culminación representa su obra, Francesco Cossa recupera el contacto con la pura tradición plástica de la Antigüedad. Sus Gracias son las hermanas de las Gracias de Rafael[72].

Nos hemos ido acercando así gradualmente al umbral mismo del Renacimiento. Los artistas, tras una laboriosa evolución, acabaron por restituir a los viejos modelos de la Edad Media su juventud ideal; o bien, con más frecuencia, abandonaron esos modelos para volverse hacia las estatuas o los bajo-relieves desde los que les sonreía una belleza que los siglos no habían podido empañar. Los dioses que retornan a poblar las bóvedas y los muros de la Farnesina, todos más o menos libremente inspirados en la Antigüedad[73], parecen haberse reinstalado de un solo golpe en su antiguo esplendor.

Pero esta espectacular revancha no debe hacernos olvidar, justamente, los siglos que han debido atravesar para obtenerla. A veces, por lo demás, en pleno Renacimiento, en lo más fuerte de su gloria, un detalle nos recuerda esos largos años de exilio y de aventuras. En la iglesia San Domenico Maggiore, en Nápoles, la capilla en la que duermen los príncipes de la familia Caraffa está adornada por bajo-relieves, realizados hacia 1512, en los que

[70] Paus. IX, 35, 36, 37. El original era muy probablemente una pintura, pues el grupo está hecho para ser visto por un solo lado. V. *Roscher's Lexikon*, p. 884.

[71] P. Valéry, *El alma y la danza.*

[72] Museo Condé, Chantilly; cf. también el reverso de una medalla de Niccolò Fiorentino para Giovanna Tornabuoni: CASTITAS PULCHRITUDO AMOR. Sobre las Gracias danzantes de Botticelli, v. Warburg, *Der Frühling*, Ges. Schrift., I, pp. 28-29. Sobre otras representaciones de las Gracias en el siglo xv, c. *ibid.*, p. 29, nota 3; el articulo de W. Deonna, *El grupo de las tres Gracias desnudas y su descendencia, Rev. Arqueol.*, 1930, t. XXI, pp. 274-332; E. Wind, *Pagan Mysteries*, cap. III: Seneca's Graces.

[73] Peruzzi y Jules Romain copiaron, por ej., de los sarcófagos; Rafael se asimila los tipos clásicos sin constreñirse a imitar un modelo particular. V. Saxl, *La Fede astrologica di A. Chigi*, p. 41 y ss.: L'Antichità negli affreschi della Farnesina.

Hay que señalar el importante papel de los grabadores (tales como Marco-Antonio y Bonasone) en la vulgarización de los tipos antiguos asi redescubiertos; estos tipos se hacen tan populares que son adoptados por los artesanos (decoradores de mayólicas, etc.)



91. PEGASO Y PERSEO.
Nápoles, S. Domenico Maggiore,
Capilla Caraffa.

92. MERCURIO
(Jacopo Sansovino).
Venecia, Loggetta.

están representadas las constelaciones. La mayor parte reproducen los bellos tipos clásicos de los primeros Aratea; pero en la mano de Perseo, en lugar de la cabeza de la Medusa, se ve la de un demonio barbudo (ver fig. 91). El extraño pasado del héroe nos vuelve entonces a la memoria. Esa cabeza que sostiene es un resto del disfraz que le habían impuesto los astrónomos árabes. Prueba la supervivencia, en Italia, de la «tradición plástica» y de sus alteraciones seculares[74].

De la «tradición literaria» subsisten también algunos vestigios. Entre 1540 y 1545, Jacopo Sansovino esculpía, para la Loggetta de Venecia, cuatro estatuas admirables que todavía pueden verse: Apolo, Mercurio, Palas y la Paz[75]. El contraste entre las dos primeras figuras es singular: Apolo, en su radiante desnudez, evoca el de Belvedere; Mercurio está vestido con una túnica, cubierto por un sombrero triangular, calzado con botas flojas; carece de algún otro atributo, pero su pie derecho reposa sobre la cabeza cortada de Argos (ver fig. 92). Reconocemos a ese Mercurio, sabemos su historia: es el de los Tarocchi, en quien tan estrafalariamente se combinan los rasgos del Hermes antiguo y los del tipo medieval transmitido por Albricus[76].

El estudio que precede versa sobre una categoría demasiado restringida y particular de hechos como para que puedan derivarse de ella visiones o leyes generales. Nos autoriza sin embargo a precisar, o a rectificar, algunas ideas o algunos términos; y en primer lugar, la propia noción de «Renacimiento».

A la luz de estos análisis, el Renacimiento se nos aparece como la reintegración de un tema antiguo en una forma antigua: se puede hablar de Renacimiento a partir del día en que Hércules recuperó su contextura atlética, su maza y su piel de león. En modo alguno se trata de una resurrección: Hércules nunca había muerto, como tampoco Marte o Perseo: cuando menos, el nombre y la idea de estos dioses habían sobrevivido tenazmente en la memoria de los hombres. Únicamente su apariencia se había desvanecido, puesto que Perseo vivía con el aspecto de un turco, y Marte con el de un caballero.

No hay que apresurarse a concluir que la forma clásica, bajo la cual existieron antaño, se había perdido. La Edad Media, a pesar de largos eclipses, había conservado su recuerdo —recuerdo mantenido y reanimado, por otra parte, en ciertas épocas privilegiadas, por la visión de las ruinas antiguas y la lectura de los poetas[77]—. Más aún: el más vivo sentimiento de la belleza plástica de los dioses se respira en estos versos, escritos en el siglo XII, en Roma, por Hildebert de Lavardin[78]:

... Hic superum formas superi mirantur et ipsi
Et cupiunt fictis vultibus esse pares.
Non potuit natura deos hoc ore creare
Quo miranda deum signa creavit homo.

[74] Recordemos que en Alemania, hacia la misma época (1515), Durero rectificó ese error. V. *supra*, p. 158.

[75] V. F. SAPORI, *Jacobo Tatti detto il Sansovino*, Roma, 1928, pl. 43, 44, 45 y 46.

[76] V. *supra*, pp. 169 y ss. Tiziano Aspetti representó a Mercurio de la misma manera, en un bronce de la colección Figdor en Viena. V. L. PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Viena, 1921, fig. 647, 648; este mismo Tiziano Aspetti modela unas veces una Venus de inspiración antigua, y otras un Marte en atuendo contemporáneo con el casco de plumas y el fusil. *Ibid.*, fig. 618 y 619.

[77] Es lo que han demostrado J. ADHÉMAR, *Influencias antiguas en el arte de la Edad Media francesa;* GOLDSCHMIDT, *Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter*, Vorträge d. Bibl. Warburg, 1921-1922, pp. 40-50; y W. OAKESHOTT, *Classical Tradition in Medieval Art.*

[78] *De Roma*, P. L. CLXXI, col. 1049. V. MÂLE, *Estudios sobre las Iglesias romanas, Rev. de los dos Mundos*, 1.° dic. 1938, p. 592.

Vultus adest his numinibus potiusque coluntur
Artificum studio quam deitate sua.

[...Aquí los dioses admiran las estatuas de los dioses / y anhelan ser iguales a sus rostros figurados. / No pudo la naturaleza crear a los dioses / con la misma figura con la que el hombre creó las admirables representaciones de los dioses. / Hay vida en estos númeroș y son más venerados / por la aplicación de los artífices que por su propia divinidad.]

Así, los dioses están celosos de sus propias estatuas; y son ellas, no ellos, quienes inspiran devoción. Esta admiración no se quedó en puramente verbal: algunos aspectos de la escultura medieval atestiguan el esfuerzo por perpetuar o por reencontrar el canon de esa belleza; y si la inteligencia del genio plástico de la Antigüedad permanece con frecuencia superficial, también a veces —por ejemplo en Reims, en los primeros años del siglo XIII— se revela íntima y profunda.

Pero en Reims no se trata ya de los dioses; son santos, vírgenes, los que se revisten de su noble y tranquila majestad. Estas cualidades formales —como esas togas y esos peplos— revisten otras ideas, recubren temas cristianos. La observación parecerá menos banal si se piensa que los manuscritos presentan el fenómeno inverso: los dioses del paganismo adoptando atuendos contemporáneos, incluso atributos y actitudes eclesiásticos: ¿no nos hemos encontrado con un Júpiter tonsurado, con un Mercurio obispo —mientras que más de una virgen de Reims parece una sacerdotisa de Vesta?

Estos ejemplos —escogidos entre los casos extremos— sacan a plena luz el proceso de descomposición o de disociación iniciado, en realidad, durante los últimos siglos del mundo antiguo: la forma y el tema han sobrevivido, por así decirlo, aisladamente, cada uno por su parte; al tiempo que las ideas paganas se despojan gradualmente de su expresión plástica, las ideas cristianas acuden a habitar esas formas secularizadas, de modo similar a como el culto cristiano se instala en los templos vacíos, o en las Termas de los emperadores; a su vez, los héroes de la fábula terminan por refugiarse bajo el hábito del monje o la armadura del caballero.

En este extraño trastueque, Cristo resulta ser un emperador romano, un pastor de Alejandría, un Orfeo[79]; Eva es una Venus. En cambio, Júpiter es un evangelista, Perseo san Jorge, y Saturno, Dios-Padre... Pero ya nunca se representa a un dios con la forma de dios. La herencia mitológica, como la totalidad del patrimonio antiguo, se ha dividido de tal forma que nos ha sido preciso, para inventariarla, distinguir entre una tradición «plástica» y una tradición «literaria», completamente ajenas la una a la otra. Ahora bien, cada una, por sí sola, era incapaz de conservar intacta la memoria de los dioses: sin el control y el apoyo de un modelo plástico, las descripciones de los mitógrafos eran impotentes para evocarlos; en los casos en que tal modelo se había transmitido, al haberse oscurecido o perdido la inteligencia del tema, no cabía engendrar más que réplicas cada vez más degradadas[80]. Al conjugarse, verificándose mutuamente, estas dos tradiciones habrían permitido recomponer la unidad del arte antiguo: eso es, por lo demás, lo que se produjo el día en que las figuras de las constelaciones reencontraron su significación mitológica y los extraños tipos provenientes de Albricus recuperaron ademanes y proporciones de estatuas.

A este respecto, la historia de los dioses no es más que un episodio particular de un fenómeno más general. En diversas ocasiones, a lo largo de la Edad Media, las artes y las

[79] Cf. SCHLOSSER, *Präludien*, 1927, pp. 9 y ss.
[80] V. *supra*, las Metamorfosis de los Dioses, pp. 128 y ss.

letras antiguas parecen reflorecer —hasta el punto de que hoy se ve en el período carolingio y en el siglo XII verdaderos «pre-Renacimientos»—. Pero hay un momento en que las dos tradiciones se acercan: en que, al lado de los artesanos que copian los sarcófagos, hay clérigos para comentarlos; en que esos mismos clérigos observan los mármoles y coleccionan los objetos artísticos como verdaderos humanistas[81].

El Renacimiento aparece por consiguiente, no ya como una crisis súbita, sino como el final de un largo divorcio; no como una resurrección, sino como una síntesis.

Por otra parte, lo que hemos dicho de las migraciones de los dioses aclara algunas cosas sobre el verdadero papel de Italia. Dicho papel es capital; pero es un poco diferente del que habitualmente se le asigna.

En primer lugar, Italia recibió de fuera un gran número de temas antiguos: el caso de los dioses es contundente. No todos surgieron, como por lo general se imagina, del mismo suelo en que habían reinado antaño; volvieron de un lejano exilio, muchos de ellos tras extraños rodeos. Nunca se subrayará lo suficiente el ejemplo de Petrarca —el más grande humanista italiano del siglo XIV— inspirándose en un inglés, «Albricus», para trazar la figura de Neptuno o de Júpiter.

Por lo demás, no fue sólo sus divinidades indígenas lo que Italia recibió del extranjero; también sus leyendas nacionales. Cuando Guido delle Colonne resucita, durante el Trecento, el *Roman de Troie*, no hace más que adaptar la obra de Benoît de Sainte-More, un poeta francés del siglo XII; y asimismo, esos *Hechos de los Romanos* que cuentan a los Italianos del final de la Edad Media las hazañas de sus antepasados, fueron compuestos en París, en los primeros años del siglo XIII[82].

Así, y en contra de lo que cabía esperar, no fue siempre en suelo clásico donde los recuerdos clásicos se guardaron más vivos; y más de una vez, el material antiguo es, en Italia, no ya una herencia directa, sino un producto de importación.

Al menos, se dirá, fue Italia la que transformó ese material y lo reasimiló. Sin duda; pero no completamente sola. Los países del Norte y del Oeste, cuyo papel había sido esencial en la conservación y la transmisión de los temas antiguos, contribuyeron también a la restauración de las formas. Recuérdense las curiosas tentativas de los artistas alemanes que se ponen a copiar de nuevo, en el siglo XV, manuscritos carolingios; o las corrrecciones decisivas aportadas por Durero a los tipos de las divinidades siderales; recuérdese sobre todo la influencia del naturalismo francés y flamenco sobre el Trecento y el Quattrocento lombardo, sienés o florentino. Sobre este punto, la historia de los dioses no es por otra parte más que un episodio de la evolución general del arte: hace ya tiempo que se demostró[83] que el espíritu «gótico» venido de Francia, de Flandes, del valle del Rhin, sopló desde el Trecento sobre Italia, y se dejó sentir en ella hasta el siglo XVI; fue él quien «despertó» a Italia y la preparó para comprender las enseñanzas de su propio pasado.

Ciertamente, el solo nombre de un Nicolás de Pisa —más tarde el de un Ghiberti— bastarían para impedirnos llevar este modo de ver hasta la paradoja; nos recuerdan también que la evolución del arte no es uniforme, y que los escultores fueron los primeros en

---

[81] V. J. ADHÉMAR, *op. cit.*, en particular pp. 104 y ss., 200 y ss.

[82] V. L. F. FLUTRE, *Los Hechos de los Romanos en las literaturas francesa e italiana de los siglos XIII al XVI*, París, 1932; y Sneyders de VOGEL, *La fecha de composición de los Hechos de los Romanos*, *Neophilologus*, 17, 1932, pp. 213-214, 271. M. Flutre observa sin embargo que la leyenda de César, la última en aparecer en Francia, tras los *romans* de Alejandro, de Tebas, de Troya, etc., procedió en Italia a las demás, precisamente porque César aparece en ella como un héroe «nacional».

[83] V. L. COURAJOD, *Lecciones profesadas en la Escuela del Louvre*, t. II, *Los Orígenes del Renacimiento*, 1901.

encontrar una verdad que los pintores aún buscaban. En fin, como hemos visto, es con frecuencia difícil determinar el *sentido* de las influencias: si las del Occidente marcaron, por ejemplo, a los primitivos italianos, los miniaturistas franceses, a su vez, sufrieron influencias meridionales; y cuando Durero se acerca al estilo clásico, lo hace a continuación, y siguiendo el ejemplo, de Pollaiuolo o de Mantegna.

No por ello es menos cierto que el Norte preparó la «reintegración» de los Dioses: proveyó sus elementos; prestó, para hacerlos revivir, un poco de su alma y de su sangre.

LIBRO II

CAPÍTULO I

LA CIENCIA MITOLÓGICA EN EL SIGLO XVI

El triunfo de los Dioses antiguos en la Italia del Renacimiento y después en Europa entera; el inmenso lugar que ocupan, durante el siglo XVI, en la literatura y en el arte, han sido frecuentemente subrayados, pero muy raras veces explicados por razones precisas; ¿cómo, por qué medios, por qué vías se ha operado esa difusión de la mitología que adquiere el carácter de una verdadera invasión? Por lo general se dan por suficientes respuestas como ésta: «Los poetas antiguos circulaban entonces de mano en mano... Los humanistas se alimentaban de Virgilio y Ovidio, biblias profanas que se sabían de memoria; los artistas, por su parte, copiaban los relieves, las medallas, ávidamente reunidos por los coleccionistas; así se difundía el conocimiento de la Fábula y se multiplicaban los Dioses».

De hecho, en el caso particular de la mitología, los hombres del Renacimiento no siempre bebieron directamente de las fuentes. Nos esforzaremos por sacar a la luz el papel oscuro, pero considerable, de ciertos intermediarios en la vulgarización de las tradiciones religiosas de la Antigüedad: estos intermediarios son obras contemporáneas, manuales o diccionarios en los que cada uno podía fácilmente instruirse sobre los nombres de los Dioses, sus formas y sus aventuras. Como más adelante tendremos ocasión de ver, los eruditos, y también los artistas, se contentarán frecuentemente con esta información de segunda mano. Se perciben ya los inconvenientes de este método, y sus peligros; el mal, no obstante, no sería demasiado grave si estos manuales ofrecieran a sus lectores una imagen correcta de la Antigüedad clásica, fundada en una juiciosa elección de textos y figuras. Pero no hay nada de eso. ¿Qué nos revela, en efecto, el estudio —aún superficial— de estas obras? Que todas son, en alguna medida, tributarias de la Edad Media, y que prolongan en realidad, tanto por el espíritu como por el contenido, la tradición mitográfica medieval cuya historia hemos esbozado.

El principal eslabón que vincula la mitología del Renacimiento a la de la Edad Media, es la *Genealogía de los Dioses*, de Boccacio[1].

[1] Desde la gran obra de A. HORTIS, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, 1879 (v. pp. 155-219), el mejor estudio de conjunto sobre la *Genealogia Deorum* es el de Cornelia C. COULTER, *The Genealogy of the Gods, Vassar Mediaeval Studies*, pp. 317-341.

La *Genealogía* es sencillamente, en efecto, una obra de transición *«simul ante retroque prospiciens»* por retomar una expresión de Petrarca. Por su fecha, por su concepción general, por sus fuentes, por su método, pertenece aún a la Edad Media; y sin embargo se hallan en ella, aquí y allá, indicios de los tiempos nuevos.

Boccacio la emprendió a petición de Hugo, rey de Chipre, hacia mediados del siglo XIV, y le consagró los veinticinco últimos años de su vida. Supera con mucho, por sus proporciones[2], a las recopilaciones anteriores; pero por su amplitud misma, su plan recuerda las grandes enciclopedias medievales, *Tesoros, Espejos* o *Mares de Historias;* y la idea de «reducir el conjunto de la mitología clásica a un sistema, y de vincular cada Dios, semi-Dios, o héroe, al poderoso fundador de la raza, señala a Boccacio como un hijo de la Edad Media»[3].

Veamos de qué materiales está compuesta la obra. Si hemos de creer a Bocaccio, esos materiales eran siempre de primera mano. En la Epístola dedicatoria pretende no conocer otro estudio sobre el tema; y proclama además que es absurdo ir a buscar a los arroyos lo que se puede obtener en la fuente misma: *«Insipidum est ex rivulis quaerere quod possis ex fonte percipere»* (XV, 7). Imprudentes afirmaciones: en seguida se constata: 1°, que Boccacio tiene casi siempre un conocimiento indirecto de la literatura clásica; 2°, que no ha tenido el menor inconveniente en utilizar amplísimamente los trabajos de sus predecesores.

Ciertamente, sabe un poco de griego; ha oido a Leonzio Pilato leer a Homero en su lengua originaria: se vanagloria de ello, con razón[4]. Pero sus citas griegas derivan por lo general de autores latinos, o incluso de recopilaciones medievales. Con los latinos poetas y prosistas, Virgilio, Ovidio, Cicerón, Séneca, parece familiarizado; pero muchas veces los ha leido, o los cita, a través de los escritores del bajo Imperio, aun cuando le eran accesibles: cita a Ovidio, por ejemplo, según Lactancio. Muchos materiales le vienen de Apuleyo, de Servio, de Macrobio, de Marziano Capella; muchos otros de los Padres de la Iglesia, sobre todo de Lactancio y de san Agustín. En ocasiones toma material prestado hasta a los enciclopedistas, desde Isidoro a Rabano Mauro y Vincent de Beauvais. En fin, utiliza los tratados propiamente mitológicos, e incluso los más recientes; no sólo Higinio y Fulgencio, sino también sus predecesores inmediatos: Albricus, a quien tiene por lo demás en alta estima[5], y otro personaje muy misterioso al que llama Theodontius[6].

Este Theodontius, cuya obra se ha perdido, era todavía un completo desconocido para Hortis[7]; M. Hauvette había supuesto[8] que se trataba «de un antologista latino de época muy tardía»; en un artículo reciente[5], a M. Carlo Landi precisa: probablemente un filósofo, originario de Campania, que escribía entre los siglos IX y XI. Aportaba a Boccaccio los despojos de una tradición interesante (encontramos en él, junto a los Olímpicos, la huella de

[2] Boccaccio toca muchos otros temas además de la mitología, sobre todo en los últimos libros, pero aquélla es el objeto esencial del libro, y la razón de su éxito.

[3] C. COULTER, *op. cit.* Pero Boccaccio se halla también en la tradición de la *Teogonía* de Hesíodo.

[4] *«Meum est decus mea est gloria, scilicet inter ethruscos graecis uti carminibus...».* Añade: *«Etsi non satis plene perceperim, percepi tamen quantum potui.»*

[5] Le cita con frecuencia; así (en la ed. italiana de G. Betussi, 1606) p. 143: *Et Alberico... afferma ella (Giunone) aver allevato Nettuno;* p. 144: *...poi come dice Alberico;* p. 145: *dice poi Alberico... testimonia Alberico... Favonia poi, secondo Alberico;* p. 148: *secondo Alberico...*, etc. C. COULTER (*op. cit.*, p. 333) supone equivocadamente que el *Libellus* no es más que un resumen de Albricus.

[6] En su juventud, copió de las *Colecciones* de Paolo de Perugia... *«ea quae sub nomine Theodonti apposita sunt»* (XV, 6); pero en otro lugar habla como si hubiera tenido un manuscrito de Theodontius entre las manos (X, 7).

[7] *Op. cit.*, p. 464: Forse verrà il giorno che si scoprirà quel famigerato Theodontio per cagion del quale il Boccaccio fù accusato come impostore». (Quizá llegará el dia en que se descubra a ese célebre Theodoncio por cuya culpa Boccaccio fue acusado de impostor.)

[8] *Boccaccio*, 1914, p. 425.

[9] *Demogorgone, con saggio di nuova edizione delle genealogie Deorum gentilium del Boccaccio e silloge dei frammenti di Teodonzio*, Palermo, 1930, espec. pp. 18-20.

una mitología «sincrética», recuerdos de las especulaciones cosmogónicas de los filósofos griegos, e incluso fragmentos de un historiador griego de finales del siglo VI antes de Jesucristo)[10], pero también muy mezclada: a Theodontius le debe Boccacio ese famoso *Demogorgon* al que presenta como fundador de toda la raza de los Dioses...[11] y que la Antigüedad no conoció jamás; ¡pues Demogorgon es un barbarismo![12].

Este detalle bastaría para hacernos sospechosas la documentación de Boccacio y su independencia respecto a sus fuentes. De hecho, Boccacio concede el mismo crédito a todas las autoridades y a todas las historias. Pretende sin duda lo contrario —a propósito de Jasón, por ejemplo—: «*Verum ego,* dice, *plus fidei antiquatae famae exhibeo: qua habemus Jasonem Esonis fuisse filium, quam auctori novo*» (XIII, 31): («Pero yo concedo más crédito a las fuentes antiguas, por las que sabemos que Jasón fue hijo de Esón, que a un autor nuevo»). Pero esta declaración de principios no le impide seguir a los poetas latinos antes que a Homero (IX, 2; XII, 15) y admitir confiadamente testimonios tan tardíos como los de Gervais de Tilbury. Asimismo, llegará a rechazar esta o aquella fábula con el pretexto de su inverosimilitud; pero al momento siguiente prestará fe, con toda ingenuidad, a chismes no menos absurdos. En el fondo, envuelve en una idéntica reverencia a todos los autores del pasado, cristianos o profanos, depositarios todos, a sus ojos, de una elevada sabiduría. En esto, a pesar de sus intermitentes veleidades de crítico, continúa siendo un hombre de la Edad Media.

Lo es también por su método de interpretación. En primer lugar, no se preocupa en modo alguno de resolver las contradicciones que descubre entre sus autores y en los propios mitos: su empresa, dice expresamente, consiste en anotar todo eso, no en desbrozarlo: «*Quae quidem et alia si quae sunt a debito variantia non est meae intentionis redarguere vel aliquo modo corrigere, nisi ad aliquem ordinem sponte sua se sinant redigi. Satis enim mihi erit comperta rescribere, et disputationes philosophicas linquere*»[13]. («No es mi intención refutar o corregir de algún modo estas y cualesquiera otras cosas apartadas de la verdad, a menos que se dejen reducir espontáneamente a algún orden. Me daré por satisfecho con registrar lo encontrado dejando de lado cualquier disputa filosófica»). Ni tan siquiera intenta explicar: «*Nedum explicare queam*» (VII, 24). Todo lo más, siguiendo un expediente ya puesto en práctica por Cicerón y los Estoicos, y del que Theodontius le transmitió el ejemplo, intenta conciliar las versiones discordantes de un mismo mito admitiendo varias divinidades homónimas: tres Júpiter, cuatro Minervas, cuatro o cinco Bacos. Pero, en cambio, tan pasivo y tan tímido como se muestra al tratar de analizar el contenido de las fábulas, se siente lleno de ardor y de audacia cuando se trata de descubrirles significaciones simbólicas. Persuadido de que la principal razón de ser de un poema es el sentido oculto *sub cortice* (XIV, 10, 12), desarrolla, tras Rabano Mauro, la idea de que una misma historia puede entenderse de varias maneras. «Así, dice, la fábula de Perseo cortando la cabeza de la Gorgona y elevándose por los aires con sus sandalias aladas puede tomarse *literalmente,* como el relato de un acontecimiento real; o *moralmente,* como un símbolo de

[10] Este historiador es Philocoros. V. LENCHANTIN, *Nuovi frammenti di Filocoro, Riv. filol. istr. class.* 10, 1932, pp. 41-57.

[11] El propio Theodontius le debía a un bizantino, el pseudo «Pronapides, Ateniense», la idea de presentar a todos los dioses como la descendencia de Demogorgon.

[12] LANDI, *op. cit.*, pp. 14-17. Demogorgon hará por lo demás una larga carrera en la literatura y el arte. LANDI (pp. 46-53) estudia sus vicisitudes en la magia, la alquimia, la poesía, etc. M. CASTELAIN, *Demogorgon o el barbarismo deificado* (*Bol. asoc. G. Budé*, n.° 36, julio 1932, pp. 22-39), estudia su suerte en la literatura inglesa.

[13] Ep. ded.; cf. su conclusión, tras la exposición de las opiniones adversas sobre Io e Isis: «*Sane solertibus hujus varietatis inquisitio relinquatur*» (IV, 46); y a propósito de Apis: «*Deus rei hujus videat veritatem: ego quidem has intrincationes non intelligo...*» (VII, 24).

la victoria del Sabio elevándose hacia la Virtud tras haber abatido el pecado; o *alegóricamente*, como un símbolo del Cristo triunfante sobre el príncipe de este mundo y ascendiendo hacia su Padre».

Este método nos es familiar[14]; hemos seguido sus aplicaciones, de Phornutus a Fulgencio, y de Ridewall a los *«Ovidios moralizados»*. Boccacio es deudor, también en este punto, de sus antecesores; de Fulgencio toma, por ejemplo, la alegoría de Anteo, «imagen de la concupiscencia terrestre, con la que el hombre virtuoso sólo puede acabar mediante la castidad» (I, 13); pero no les va a la zaga en ingeniosidad cuando «alegoriza» por su cuenta: Pasifae, hija del Sol, es el alma, hija de Dios; su marido Minos es la razón humana, que rige el alma y la guía por el camino recto. Venus, su enemiga, es la concupiscencia; el toro representa los placeres de este mundo; y de la unión del alma y el placer nace el Minotauro, el vicio de bestialidad (IV, 10).

Esta actitud que consiste en querer descubrir en todas partes, a cualquier precio, verdades edificantes, se concilia además con la prudencia: al mostrar bajo las fábulas del paganismo las grandes lecciones de la moral cristiana, Boccacio se previene contra toda objeción, contra todo reproche de impiedad. Toma buen cuidado, por lo demás (y su sinceridad está fuera de duda), de afirmar a cada paso su ortodoxia[15] para prevenir la censura de los teólogos. Así, a pesar de algunos síntomas de un espíritu nuevo, la *Genealogía* está ligada aún al pasado medieval, que la alimenta y la anima. Esto no comprometió en absoluto su éxito ni su difusión, atestiguados por numerosos manuscritos, y después, tras la invención de la imprenta, por múltiples ediciones latinas[16], italianas y españolas[17]. Se convirtió, y lo continuó siendo durante dos siglos, en el gran repertorio del que los doctos extrajeron su conocimiento de los Dioses antiguos.

Hay que esperar, en efecto, hasta mediados del siglo XVI para que se renueve, en Italia, la tradición mitográfica. Es de destacar que en su fase más brillante el Rinascimento no haya producido ninguna obra de este género —quizá, justamente, porque el contacto y la intuición inmediata de la Antigüedad hacían superfluos estos medios escolares; quizá también porque otras publicaciones (además de la *Genealogía*) respondían, al menos provisionalmente, a las necesidades de la época.

¿Cuáles son estas publicaciones?

Se podría creer que se trata de los textos antiguos más importantes, puestos por la imprenta al alcance de todos; no es así. Se verifica aquí, por el contrario, el juicio de Michelet: «La imprenta apenas ha servido inicialmente más que para propagar y eternizar libros bárbaros... Si bien se publica la Antigüedad, mucho más se publica y se republica la Edad Media, sobre todo sus libros escolares, sus Sumas, sus resúmenes»[18]. En efecto, se empieza, desde finales del siglo XV, a imprimir a los mitógrafos antiguos; pero como observa Gruppe[19], aparte el *De natura deorum*, apenas se editan más que aquellos que la

---

[14] V. *supra*, cap. III: la Tradición moral.
BOCCACCIO expone expresamente su método de interpretación en su *Vita di Dante*, ed. Moutier, 1833, pp. 56-57.
Sobre las otras obras de BOCCACCIO ricas en contenido mitológico, la *Amorosa visione* y las *Ninfale d'Ameto*, v. D. BASSI, *La mitologia nelle prime imitazioni della Divina Commedia*, *Aevum*, XI, 1937, fasc. 1-2, pp. 203-235.
[15] Una oración a Cristo abre cada libro; una profesión de fe termina la obra.
[16] Ocho entre 1472 y 1532.
[17] V. WILKINS, *The Genealogy of the editions of the Genealogia Deorum*, *Mod. Phil.*, XVII, 1919, pp. 423-438.
[18] *Historia de Francia en el siglo XVI; Renacimiento*, 1857, Introd., pp. 105-106.
[19] *Geschichte d. klass. Myt.*, p. 31, par. 17. M. E. P. Goldschmidt tuvo la amabilidad de comunicarme preciosas informaciones sobre las ediciones de Albricus.

Edad Media había utilizado como fuentes: el *Comentario* de Servio (6 ediciones entre 1470 y 1475); Fulgencio; las *Alegorías homéricas* de Palaephatus, los tratados de Heráclito y Phornutus (Alde, 1505); Macrobio (Macrobius «integer» en París, 1515 y 1542; en Basilea, 1535; en Lyon, 5 ediciones entre 1522 y 1542). La *Biblioteca* de Apolodoro sólo aparecerá mucho más tarde (1555). En cambio, se reeditan sin parar los mitógrafos medievales. Sin hablar de la *Genealogía*, cuyo éxito hemos citado y que continúa siendo durante toda la primera mitad del siglo XVI la fuente mitológica capital, Marziano Capella, por ejemplo, no registra menos de ocho ediciones entre 1499 y 1599; las *Imágenes de los Dioses* de Albricus y el *Libellus de Imaginibus Deorum* aparecen, éste al final del siglo XV (Roma, c. 1480; Florencia, c. 1492 y 1495-1500; otras ediciones: Viena, 1510 y 1523, Roma, 1510, Basilea, 1549 y 1570, París, 1578, Lyon y Ginebra, 1608, etc.), aquél en 1520 (París, Jean de Marnef: *Allegoriae poeticae seu de veritate ac expositione poeticarum fabularum libri quator Alberico Londonensi authore nusquam antea impressi).* El *Libellus*, amparado también desde el siglo XV, como hemos visto, bajo el nombre de Albricus, es presentado al público en términos prometedores:

Arma deum, formasque velis si noscere lector
Albrici exiguo codice cuncta leges,

[Si quieres conocer, lector, las armas y las figuras de los dioses, / las podías encontrar reunidas en el pequeño libro de Albricus.]

incluso ditirámbicos:

Numquid opus Phidiae, vel Mentoris, anne Myronis?
. . . .
Falleris. Albrici labor est, dum conderet ista
Archetypos habuit qui (midi crede) Deos[20].

[¿Acaso es obra de Fidias, o de Mentor, o de Mirón? / .... / Te equivocas. Es obra de Albricus, / quien tuvo a los dioses como arquetipos para componer el libro.]

Prescindamos de la retórica, y de la publicidad: hace falta a pesar de todo cierto descaro —o una extraña ceguera— para presentar a «Albricus» como un émulo de Fidias, y para pretender que copió los Dioses ¡«del natural»!

Estos diversos tratados, antiguos o recientes, fueron varias veces reunidos en antologías, que yuxtaponían textos mitográficos, alegóricos, astronómicos, de valor muy desigual. Así el *Libellus* del presunto Albricus aparece en Basilea en 1549 junto con las *Fábulas* y las *Astronómicas* de Higinio, las *Narraciones fabulosas* de Palaephatus, las *Mitologías* de Fulgencio, las *Alegorías* sobre la naturaleza de los Dioses, de Phornutus; la *Esfera* de Proclo, y los *Fenómenos* de Aratos[21]. Más tarde[22], esta misma antología se enriquecerá con la recentísima *Historia de los Dioses*, de Gyraldi; más tarde aún[23], con extractos y comentarios de Macrobio, de Marsilio Ficino, y de un mitólogo contem-

[20] Edición de Viena, 1523: *Albrici philosophi et poetae doctissimi Libellus de Deorum imaginibus* (con FENESTELLA, *De Roman. Magistr.*).
[21] Una edición precedente de esta recopilación (1535) no incluye el *Libellus*.
[22] Basilea, 1570.
[23] Lyon, 1608.

poráneo, Conti[24]. Por la misma época, sin duda, Italia y Europa están inundadas de ediciones de las *Metamorfosis*: pero se trata de *Ovidios moralizados*[25]. Los principales autores utilizados durante la primera mitad del siglo XVI para el conocimiento de los Dioses son por consiguiente, bien los que la Edad Media había leído, bien los propios autores medievales.

Sin embargo, se hacía sentir la necesidad de un tratado más sistemático, que agrupara y pusiera en orden todas estas nociones dispersas, y sustituyera la vieja *Genealogía*, por lo demás bastante manejable.

Algunas obras aparecidas en la primera mitad del siglo preparaban esta nueva «codificación» de la mitología: así, los léxicos de los nombres propios de la Antigüedad, tales como el *Diccionario* de Robert Estienne[26], suministraban ya datos sumarios sobre la Fábula; asimismo, los libros de «ejemplos» o de «lecciones» *(«antiquae lectiones»* o *«exemplorum libri)*, es decir, esos revoltijos de anécdotas, de lugares comunes, de singularidades espigadas a barullo en los Antiguos, a los que el siglo XVI fue tan aficionado como la Edad Media[27], contienen por lo general multitud de detalles sobre las divinidades paganas. El modelo del género, la enorme *Officina* de Texier de Ravisi[28], es una mina de informaciones sobre el origen y la filiación de los Dioses, sus atributos, los lugares, las víctimas y las fiestas que les están consagrados, etc.; procede además de Boccacio, pues volvemos a encontrarnos a Demogorgon[29]. En fin, los libros de jeroglíficos o de emblemas, en los que los dioses ocupan el lugar que ya sabemos[30] ponían también al alcance inmediato de los lectores una gran cantidad de informaciones, de citas, e incluso de figuras; constituían pues, por su parte, los rudimentos de un repertorio mitológico. No obstante, ninguna de estas obras prestaba los servicios que cabía esperar de un tratado especial y completo.

El mérito de haber sido el primero en renovar, en el siglo XVI, la empresa de Boccacio —ciertamente en un plano más modesto— le corresponde al alemán Georg Pictor. Su *Teología mitológica*, aparecida en 1532[31] y reeditada en 1558 con el título *El Bazar de los Dioses*[32], se presenta en forma de diálogos. Un profesor, Teofrasto, enseña a su discípulo, Evandro, los nombres, la historia, la figura y la «alegoría» de cada dios, empezando

[24] Sobre la historia de la publicación de los mitógrafos, en los siglos XVI y XVII, v. STRUVE, *Syntagma...*, 1701, pp. 50 y ss.: *Mythographi latini;* pp. 55-56; *Recentiores scriptores de diis;* y FABRICIUS, *Bibliographia antiquaria*, 3.ª ed., 1760, cap. VIII: *Scriptores de Diis*, etc.; especialmente, § 8, *Deorum nomina, imagines, genealogiae.*

[25] Hemos dado (Libro I, primera parte, cap. III) una lista de estas ediciones: la única moralización atribuida a Thomas Waleys registra 5 en Italia entre 1510 y 1519. V. E. K. RAND, *Ovid and his influence*, Londres, 1926; sobre las ediciones ilustradas de las *Metamorfosis*, v. D. HENKEL, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, Bibl. Warburg Vorträge, 1926-1927, pp. 58-144.

[26] *Dictionarium nominum virorum, mulierum, populorum, idolorum, urbium, etc., quae passim in libris prophanis leguntur*, Paris, 1512; *«Fabulas»*, dice Robert Estienne, *«ex Servio Acrone ceterisque nobilibus grammaticis deprompsimus»*. Obras análogas: Herman TORRENTINUS, *Elucidarius carminum et historiarum, vel vocabularius poeticus: continens fabulas*, etc., Estrasburgo, 1510 (?); MONTEFALCO, *De cognominibus deorum*, Perugia, 1525; R. TEXTOR, *Epithetorum opus absolutissimum... lexicon vere poeticum, uberem omnium et verborum copiam complectens*, Basilea, 1558.

[27] Consultar J. Th. WELTER, *El Exemplum en la literatura religiosa y didáctica de la Edad Media*, Paris, 1927.

[28] RAVISIUS TEXTOR, *Officina partim historicis partim poeticis referta disciplinis*, Basilea, 1503. Cf. las compilaciones de Coelius Rhodiginus y de Petrus Crinitus.

[29] Capitulo De Deis; filii deorum et heroum, fol. 256 v.-259 r., etc.

[30] V. *supra*, cap. III: La tradición moral.

[31] *Theologia mythologica ex doctiss, virorum promptuario, labore Pictorii. Vill. in compendium congesta. Videlicet De nominum deorum gentilium ratione. De imaginibus aut formis insignibusque; eorumd. et omnium imaginum explanationes allegoricae*, Friburgo i. B., 1532; otra edición en Amberes, el mismo año.

[32] *Apotheseos tam exterarum gentium quam Romanorum deorum libri tres, nomina imagines et earumdem imaginum complectentes allegorias, auctore D. Georgio Pictore Vilingano...*, Basilea, 1558. Pictor es también el autor de las *Physicarum Quaestionum centuriae tres... quis verus deus, unde gentiles dei*, Basilea, 1568.

por los «Magni Dei» para tratar a continuación de los «Selecti» y de los «Indigentes».

La curiosidad de Evandro se centra sobre todo en las Imágenes: *Dic imaginem!*, reclama, cuando la descripción se hace esperar. Por consiguiente es éste el punto en el que que más insiste Teofrasto. Propone en general varias descripciones de un mismo dios, según autores y documentos diferentes. Varias de las autoridades invocadas son viejos conocidos nuestros: Fulgencio, Marziano Capella, el *Libellus*, que Pictor parafrasea, cuando no lo copia palabra por palabra[33]. No es que ignore fuentes o modelos más clásicos. Llegará a describir a Juno ateniéndose a la estatua de Policleto de que habla Pausanias, o siguiendo una medalla de Faustino (p. 19). Pero estos tipos resultan un tanto en exceso comunes para el gusto de Evandro, que reclama lo nuevo, lo inédito. *Habes ab hac aliam minus communem?* (p. 12). Para satisfacer este gusto, Teofrasto abandona a veces Grecia y Roma para ir a buscar en Oriente imágenes menos familiares (ver fig. 95); así, al tratar de los grandes dioses greco-romanos, no deja de señalar su correspondiente oriental: el Apolo «asirio» cubierto con un cestillo, o la Venus barbuda de los chipriotas. Incluso consagra varios capítulos a los Dioses Egipcios: Isis, Osiris, Harpócrates... Limitémonos a señalar aquí la aparición de esta tendencia exótica, de esta mitología del exterior *(exterarum gentium,* indica el título). No tardaremos en volver a encontrarla.

Tan pronto termina la descripción, Evandro solicita la explicación[34] repasando punto por punto los detalles de la fisonomía del dios, de su vestido, etc. «¿Por qué Júpiter aparece sin orejas? ¿Por qué tiene un cetro en la mano izquierda, y los rayos en la mano derecha?» Con una complacencia inagotable, el maestro ofrece la interpretación esperada, bien física o cosmogónica, casi siempre edificante o moral; y el libro se termina, como empezó, con una profesión de fe muy ortodoxa, una oración a Aquel que *«verus et sempiternus omnium deorum deus est»* («es el dios verdadero y sempiterno de todos los dioses»).

En suma, el tratado de Pictor se sitúa aún por completo en el eje de la tradición medieval. Por su método descriptivo, se emparenta con el *Libellus*[35]; por sus preocupaciones alegóricas, prolonga a Boccacio y sus predecesores.

De 1548 a 1556 aparecen uno tras otro tres manuales italianos mucho más importantes por sus dimensiones y por su éxito.

Son:

LA HISTORIA DE LOS DIOSES, de Lilio Gregorio Gyraldi: *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, etc. (Basilea, Alde, 1551).

LA MITOLOGÍA, de Natale Conti: *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (Venecia, Alde, 1551).

LAS IMÁGENES DE LOS DIOSES, de Vincenzo Cartari: *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* (Venecia, Marcolini, 1556).

Conviene recordar brevemente lo que sabemos de estos tres autores, de su vida, de sus trabajos, y de su reputación entre sus contemporáneos.

[33] V. por ej. (ed. 1558) p. 26: *audi nunc quam totam fere ex Albrico philosopho habemus* (Apolo); p. 38: *Albericus non ferme linearum ductu hanc depingit* (Mercurio); p. 70: *Albericus fingit...* (Ceres), etc.

[34] Pues ninguna, por supuesto, es *«cum sale intelligendus»* (p. 20); cf. p. 9: *Habent fortassis singula plus in recessu quam fronte promittant.*

[35] La edición de 1558 está ilustrada, pero los grabados no corresponden al texto; están sacados de otro tratado mitológico alemán, el *Heydenwelt* de HEROLD, aparecido en Basilea en 1554 (v. fig. 95); como Herold es tributario de Gyraldi, volveremos a encontrarle más adelante.

Lilio Gregorio Gyraldi es una de las grandes figuras del humanismo[36]. Nacido en Ferrara en 1479, lleva una existencia errante y llena de reveses. En Nápoles hace amistad con Pontano y Sannazar; en Milán, estudia griego con Demetrios Chalcondylas (1507); en Modena, se hace preceptor de Hércules Rangone; al convertirse éste en cardenal, le acompaña a Roma, donde se aloja en el Vaticano (1514). Entonces empiezan los reveses: sus ambiciones resultan decepcionadas, su salud se echa a perder. Después ocurre el desastre del *saco* de Roma, en 1527: en él pierde todos sus haberes, e incluso sus libros. El mismo año, para colmo de desgracias, muere el cardenal Rangone. Gyraldi se refugia junto a Gianfrancesco de la Mirándola: pero este nuevo protector es asesinado en 1533. Enfermo, amargado, sin recursos, vuelve entonces a su ciudad natal, en la que la benevolencia de la duquesa Renata, la amistad de Manardi y de Calcagnini, le salvan de la miseria y alivian sus últimos años; muere en 1550 (ó 1552).

Autor de poesías latinas, del célebre *Discurso contra las Letras y los Letrados*, en el que se expresan su amargura y sus desilusiones[37], y de varias obras de erudición (*Tratado de las Musas, Sobre los Enigmas de los Antiguos y los Símbolos pitagóricos, De los Años y los Meses, Historia de los poetas de la Antigüedad,* etc.), es al final de su vida cuando emprende su gran *Historia de los Dioses, «senex et aeger», «jam grandaevus et paene moribundus»*; insiste —y sus editores insistirán tras él— en las penosas condiciones en que acaba la obra[38], consumido por la gota que le clava a su lecho *«gravato decumbens, saevissima arthritide correptus».*

Gyraldi, al que en la edición de sus obras completas (1696) saluda Jensius como uno de los pioneros del Renacimiento[39], «es en opinión de todo el mundo, dice Moreri, uno de los grandes genios que Italia haya tenido *(sic)* en los últimos siglos». De hecho, los humanistas contemporáneos, Scaligero, Casaubon, Vossius, le tienen en alta estima; y Montaige escribe[40] que es vergonzoso para su siglo haber dejado morir en la indigencia a un erudito de tal valía.

La biografía de Natale Conti nos es peor conocida[41]. Sabemos simplemente que nació en Milán hacia 1520, y que tras varios años de estudios en Venecia volvió a su ciudad natal, a la casa del jurisconsulto Gabrio Panigarola, como preceptor de su hijo, el futuro Fra Francesco Panigarola. Sabemos muy poca cosa de sus relaciones y de su medio. Dirige versos a senadores venecianos, compone para Cosme de Médicis un poema sobre las Horas; al parecer tuvo corresponsales y protectores en Francia, pues dedica a Carlos IX una de las ediciones de su *Mitología*[42]; aparte de esta obra, es el autor de varias traducciones (por ejemplo de una versión latina de los *Dipnosofistas* de Atenea), de elegías latinas al estilo de Ovidio *(Carmina)*, y, siempre en latín, de un tratado sobre la caza *(De Venatione)* y de obras de historia contemporánea: *Comentarii de turcorum bello in insulam Melitam gesto anno 1565; Universae historiae sui temporis libri XXX,* 1572?).

[36] V. TIRABOSCHI, *Stor. lett. ital.*, VII, 190-195; Giannandrea BAROTTI, *Mem. de Lett. Ferrar.*, t. I, p. 265. El propio Gyraldi ofrece muchos detalles sobre su biografía, por ej. en la *Historia de los Dioses* (Dedicatoria, cap. IV y XIV; sus esperanzas decepcionadas; ruina de sus negocios y de su salud) y en los *Poemata* (*Opera*, t. II, p. 914; *saco* de Roma, muerte del cardenal Rangone).

[37] *Progymnasma adversus literas et literatos*. Op., II, 422-455, Basilea, 1580. Este discurso fue probablemente escrito bajo León X, y revisado hacia 1540. Sobre la condición de los humanistas y su declive, v. BURCKHARDT, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, trad. ingl., 1935, cap. XI: Fall of the humanists in the Sixteenth Century.

[38] Al final del Sytagma Quintum, escribe: *«Hunc... laborem omnem exegi 17. calend. Novembris* 1543».

[39] ...*«Primum quasi ver renascentibus ac respirantibus a barbarie litterariis».*

[40] *Ensayos*, I, 35. «Considero una gran vergüenza para nuestro siglo que dos personajes excelentísimos en saber hayan muerto ante nuestros ojos sin un mal sueldo para comer: Lilius Gregorius Gyraldus en Italia y Sebastianus Castalio en Alemania».

Lo principal de su reputación se la debió, al parecer, a su *Mitología*; también su gloria fue tardía, y debatida. Moreri nos informa de que pasó por ser «uno de los hombres más sabios de su tiempo»; Heinrich Ursinus le tiene por el primero de los mitógrafos. Pero Scaligero le trata en términos desdeñosos, como un recopilador despreciable, indigno de ser citado[43].

Vicenzo Cartari, el tercero de nuestros mitógrafos italianos, es un personaje muy misterioso. No sabemos casi nada de su vida, salvo que nació en Reggio Emilia a comienzos del siglo XVI. Como el viejo Gyraldi, fue el protegido de los duques de Ferrara, y vivió probablemente en su entorno[44]: dedicó su tratado sobre los Dioses a Don Luis de Este, como Gyraldi había dedicado el suyo a Hércules II. Por otra parte, a través de su editor, Marcolini, debe haberse relacionado en Venecia con el círculo de humanistas agrupados en torno al Aretino.

Todas sus obras están en lengua vulgar; además de las *Imágenes de los Dioses* es el autor de una traducción y de un *Comentario de los Fastos de Ovidio (Fasti d'Ovidio tratti alla lingua volgare,* 1551; *Il Flavio intorno ai Fasti Volgari,* 1553) y de un resumen de Paulo Jovio (*Il compendio dell'istoria di M. Paolo Giovio,* 1562). El nombre de Cartari es raramente mencionado por sus contemporáneos; no obstante Armenini le cita como una autoridad[45], y Lomazzo recomienda a los artistas la lectura de sus *«Imágenes»*[46].

La celebridad de nuestros tres mitógrafos es como se ve muy desigual; pero el éxito de sus obras no tiene relación directa con el lugar más o menos brillante que ocupan en la historia del humanismo y en la opinión de los eruditos: Cartari, el más oscuro de los tres, ha tenido más lectores que Gyraldi, el más sabio y estimado[47].

En nuestra opinión, no procede analizar separadamente la *Historia de los Dioses,* la *Mitología* y las *Imágenes,* pues las similitudes entre estos tres tratados superan con mucho a las diferencias[48]. Subrayemos únicamente:

1°, que Gyraldi, cronológicamente anterior, influyó ciertamente en los otros dos. Natale Conti finge, es cierto, no conocerle; simula incluso maravillarse de que (I, 1) «nadie, hasta hoy, haya emprendido una explicación de conjunto de las fábulas según los autores antiguos». Esta actitud, de la que con razón se extraña Tiraboschi (VII, 195), prueba, más

---

[41] V. TIRABOSCHI, VII, 195-196, que utilizaba FORCARINI, *Lett. Venez.*, p. 284. FABRICIUS, *Hist. Biblioth.*, vol. VII, p. 332, atribuye a Conti otras obras latinas.

[42] Edición de 1567; otra está dedicada a G. B. Campeggi, obispo de Mallorca. Conti habla en varias ocasiones de un magistrado parisino, Renauld Ferrier, que le habría animado a componer su obra; otros estímulos le habrían venido del inquisidor de Venecia, Valerio Faenzo.

El artículo de D. BASSI, *Un'opera mitologica del sec. XVI, R. Instituo Lombardo di Scienze e lettere, Rendiconti, LXX,* Milán, 1937, pp. 9-20, trata de la *Mythologia* de Conti; señala que Conti era de noble familia y remite a G. ARDITI DI CASTELTEVERE, *Memorie delle famiglie Conti et Arditi, Rivista di Araldica e Genealogía,* Nápoles, 1933; este mismo artículo contiene errores sobre las ediciones de la *Mythologia.*

[43] En una carta a Calvisius (*Epist.*, XIV, 309, p. 614: Setho Calvisio) le pide en efecto *«ut scriptorum quorundam minorum gentium mentione, qualis est Natalis Comes, vir futilissimus, abstineas. Dolet enim magnis viris illos pannos tuae purpurae assui».*

[44] V. las alusiones al comienzo del *Flavio.*

[45] Giov. Battista ARMENINI, *Precetti della Pittura,* Rávena, 1587; ed. de 1820, p. 318.

[46] Giov. Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della Pittura,* Milán, 1584; ed. de 1844, t. III, p. 272.

[47] Es lo que veremos al estudiar la difusión de las tres obras, cap. III y IV.

[48] Críticos mal informados han querido sostener lo contrario. Scipioni Casali (citado en el *Dicc. Univ.,* art. sobre Cartari) pretende que «Cartari fue, después de Boccacio, el primero en sacar a la mitología de las tinieblas en que yacía: en efecto, las obras latinas de L. G. Gyraldi y de N. Conti sobre el mismo tema sólo aparecieron varios años más tarde». Las fechas citadas más arriba anulan esta afirmación.

que la ignorancia de Conti, un exceso de vanidad que volveremos a observar en otro lugar[49]. Cartari, por el contrario, reconoce de buen grado sus deudas con Gyraldi; deudas tan considerables que Lessing ha podido tratarle de plagiario[50];

2°, que aportan, a un tema común, capacidades y ambiciones diferentes. Gyraldi, sabio filólogo, se dedica sobre todo a los nombres, a los epítetos, a las etimologías —en detrimento de los propios mitos—; Conti se presenta como filósofo, y se interesa particularmente en la interpretación profunda de las fábulas; Cartari es esencialmente un experto en iconografía: su preocupación dominante, si no exclusiva, es describir a los Dioses.

Hechas estas reservas, nos está permitido situar las tres obras en el mismo plano, y estudiarlas al mismo tiempo. Pues, a despecho de las apariencias, ninguno de ellos representa, en relación a los tratados anteriores, un progreso verdaderamente decisivo; ninguno aporta novedades esenciales. Al contrario: lo que en ellos encontramos, en proporciones variables, pero en los tres, son los mismos materiales, métodos e imágenes del pasado.

Su información, sin duda, es más amplia, y su erudición más sólida. Pero en la elección y clasificación de sus fuentes, conservan las costumbres medievales.

Si bien conocen mejor, y de fuente más fiable, a los escritores clásicos —Conti, por ejemplo, les debe mucho a los trágicos griegos—, continúan alimentándose ampliamente de los escoliastas y compiladores de la baja época, Higinio, Servio, Lactancio Plácido, Macrobio, Marziano, Fulgencio; de los Padres y los Enciclopedistas; de Albricus y Boccacio[51]; en fin, de los contemporáneos, y a veces de los más sospechosos. Que Gyraldi invoque la autoridad de Poliziano, de Pico de la Mirándola, de León-Battista Alberti, de Budé, aún pase. Pero recoge también las habladurías de un cierto Alejandro de Nápoles[52], cuyas fábulas utilizan, tanto él como Pictor y más tarde Cartari, para describir a los dioses.

No obstante, cuidadosamente cribado, este confuso montón de testimonios tenían aún su valor; pues en fin «no es a los escritores del periodo más brillante a los que el mitógrafo debe dirigirse para obtener las informaciones; si se quiere reencontrar la expresión más sincera de un mito, hay que remontarse mucho más alto, o descender mucho más bajo»[53]. Hay mucho que espigar en los mitógrafos del Bajo-Imperio, que fueron ellos mismos espigadores; ni siquiera los antologistas de la Edad Media son necesariamente desdeñables: pueden haber recogido restos de mitos que sin ellos se habrían perdido[54]. Pero nuestros italianos, ¿han pasado por la criba todo este material heteróclito, teniendo en cuenta el valor relativo de sus autoridades?

A este respecto, están llenos de seguridad; de creerles, el sentido crítico, del que sus precedesores carecían por completo, es por el contrario su principal virtud. Entre ellos no

[49] Tampoco se digna mencionar a Boccacio, de quien sin embargo es deudor. Uno de los editores de Conti (Frambottus, 1637) citará más tarde a Gyraldi entre sus predecesores.

[50] LESSING, *Wie die Alten den Tod gebildet*, 1.ª ed., Berlin, 1769, p. 79. Según Lessing, Cartari no sería más que un *Gyraldi de bolsillo*. Pensamos que también Cartari debe mucho a Pictor; en todo caso tienen un sorprendente número de fuentes comunes.

[51] Gyraldi cita a los dos con las reservas que más adelante señalamos. Conti finge ignorarlas.

[52] P. 170: *Scribit vero Alexander Neapolitanus suo quoque tempore visum hominem marinum et melle servatum, ex Mauritania in Hispaniam delatum*. TIRABOSCHI, VII, p. 211, da la biografía sumaria de este Alessandro degli Alessandri (1461-1523). Sus *Dies Geniales* (1522), imitación de las *Noches áticas*, contienen descripciones de dioses. V. ed. 1550, pp. 204-205 *«Imagines variorum deorum quomodo pingi solitae»*; por el contrario, son totalmente insólitas. V. el *Diccionario* de BAYLE.

[53] DECHARME, *Mythol.*, Introd.

[54] Es el caso de Boccacio; v. *supra*, pp. 186-187. Es también el caso del propio Natale Conti. Luis MÉNARD, *El Politeísmo helénico*, p. 81, descubre en su *Mitología*, VII, 13 «tres versos de la *Pequeña Ilíada* de Lesché que no he encontrado hasta el momento en ninguna edición de las *Cíclicas*». Conti conservó, como Boccacio, fragmentos de *Filocoros*. V. LENCHANTIN, art. cit.

se encontrarán, como en Boccacio, «divinidades inventadas, de las que no hay la menor huella en ningún autor antiguo»[55]. Gyraldi se jacta de trabajar sobre la base de textos auténticos, y con arreglo a los manuscritos[56]; Cartari proclama a su vez que no utiliza más que los buenos autores, los escritores más dignos de fe[57]. Desgraciadamente, en ocasiones atribuyen una antigüedad —y por consiguiente una autoridad— excesiva a autores como Hermes Trismegisto, al que Gyraldi sitúa antes de Platón, y por el que comienza la enumeración de las opiniones de los Antiguos sobre los dioses[58]; pero sobre todo, como hemos visto, estas hermosas protestas no les impiden citar a muchos autores no clásicos.

Hablan de ellos, en verdad, con desconfianza y desdén. Higinio no es más que un recopilador[59]; Fulgencio no ofrece seguridad[60], Albricus, menos aún[61], y contiene historias ridículas; en cuanto a la *Genealogía* de Boccacio, «se extraña uno de encontrar gentes que le conceden tanto crédito, como si su testimonio tuviera algún valor. Ciertamente, Boccacio, ha sido, para su tiempo, un espíritu cultivado; pero ha cometido errores de bulto[62]».

Tras tantas severidades, se piensa que van a recusar tan sospechosos testimonios. Nada de eso. No sólo citan *in extenso* a Marziano Capella[63] y a Fulgencio[64], sino que a veces los contraponen a los propios clásicos. Por ejemplo, si el carro de Apolo, según Ovidio, es arrastrado por cuatro caballos, Cartari se apresura a añadir: pero Marziano sólo le concede dos[65]. En cuanto a los autores más recientes, Albricus y Boccacio, Gyraldi cita a Albricus a propósito de Vesta *(Sunt qui deam supra pinnaculum templi statuant ut scribit Albricus)* y a Boccacio repetidas veces. Cuando trata de la Eternidad, de las Sirenas, de Apolo, etc., Cartari invoca con frecuencia a Boccacio como testimonio[66].

El primer resultado de esta mezcla de fuentes es la asombrosa proporción de divinidades bárbaras, o pseudo-antiguas.

---

[55] Gyraldi a propósito de Demogorgon: *«Nusquan Demogorgon iste, nusquam inquam apparuit»*, cf. Cartari: *«Ma io non ho trovato ancora mai ne visto scrittore antico che parli di costui»*.

[56] P. 152, *ut in aliis codicibus legitur;* 403, *ne mirere si in citandi Phornuto non edita exemplaria plerumque sequor: nam apud me est manuscriptus codex, illis et castigatior et locupletior;* 463, *quod et agnoscitur ex Cardinalis Maffei codice manuscripto;* pp. 252, 277, 301, 388, discusiones sobre elecciones, 391, *in graeco codice haec nomina corrupte leguntur.*

[57] Ed. 1571, p. 43: *Il che non affermo, perchè non lo trovo scritto da autore degno di fede*; p. 181: *Gia più volte ho detto di volere porre cosa, della quale non habbiano scritto gli antichi* (p. 43: lo cual no afirmo, porque no lo hallo escrito por autor digno de fe; p. 181: ya otras veces he dicho que no quiero poner nada que no hubieran escrito los antiguos).

[58] P. 26. Sobre las inadvertencias y los errores de Gyraldi, menos imputables, nos dicen sus editores (1696), a la negligencia que a la vejez y a la enfermedad, y también al hecho de que no disponia ni de los instrumentos ni de los auxiliares de que se benefician los eruditos que vienen tras él *(destitutus melioribus rei literariae instrumentis ac praessidiis quae secuta demum subpeditarunt tempora)*, v. Gruppe, p. 33.

[59] V. Frambottus, editor de Conti (1637): *Julius, quaeso, Hyginus, quid praeter fabularum congeriem adfert?*

[60] Gyraldi, p. 153: *quamvis hic autor non omnino mihi, vel fide rerum, vel loquendi propietat satis probatur.*

[61] Gyraldi, p. 153: *qui auctor mihi proletarius est nec fidus satis;* 178: *ex Albrico ignobili scriptore. «Risum vix continui cum apud nescio quem legi, Cereris effigiem in bove sedentem cum legione et seminum calatho, assistentibus agricolis, aliisque»*. Ese *nescio quis* es el autor del *Libellus*. Frambottus *(loc. cit.)* escribe a propósito del *Libellus: «Quid succincta deorum Iconologia Albricus philosophus proficit?»*

[62] *Saepe miratus... nescio quos, qui tantam illius genealogiis auctoritatem impenderint ut nos illas modo in testimonium citent, sed etiam (ut audio) interpretati sint.*, Gyraldi, Ded. a Hércules de Este. En esta misma dedicatoria, G. se jacta de haber compuesto una obra no sólo más sabia sino más completa: *non genealogias dico, sed et nomina, et congnomina effigiesque*, etc.; cf. p. 219: *Buccatius insulse tripodem putavit lauri speciem*. Conti, fiel a su sistema, finge ignorar la *Genealogía*. Cartari recuerda después de Gyraldi (v. *supra*) que Demogorgon no se halla en ninguna parte en la Antigüedad.

[63] Gyraldi para la figura de Júpiter y la de Saturno; Cartari para *todos los dioses* cuya descripción está contenida en las *Bodas.*

[64] Gyraldi cita a F. a propósito de Neptuno, y un número muy considerable de veces (pp. 15, 118, 134, 138, 140, 142, 158, 194, 207, 212, 218, 251, etc.).

[65] Cf. p. 282: *A costui (Plutone) dettero gli antichi un carro tirato da quattro ferocissimi cavalli negri... benchè dica il Boccacio che erano tre solamente.*

[66] P. 176: *ma vole il B. altrimente, e dice...* 177: *ma il B. fa una lunga diceria*, etc.

De atenerse a los títulos de los capítulos, se creería que estos manuales tratan únicamente de dioses greco-romanos: Júpiter, Mercurio, Juno, Diana, etc. No se tarda en percibir que los Olímpicos se hallan perdidos en una multitud, o para retomar una expresión de Nietzsche, en «un carnaval cosmopolita de Divinidades». La primera impresión, para quien hojee la edición ilustrada de Cartari, es de estupor: no hay, entre los dioses representados, ni uno de cada diez que sea capaz de nombrar con exactitud.

Encontramos por ejemplo[67] un extraño personaje, vestido de blanco, con la capa sembrada de estrellas. Su mano izquierda sostiene una lira de nueve cuerdas; su mano derecha, dos globos, el uno de oro, el otro de plata. Su calzado (dice el texto) es verde esmeralda; tiene bajo los pies un tridente, y su asiento está recubierto por una especie de tejido, hecho de plumas de pavo. ¿Quién reconocería a Júpiter con esta vestimenta? Es él sin embargo, pero tal y como lo describe, rasgo por rasgo, Marziano Capella[68]. No es en el Olimpo donde se le puede encontrar, sino en las *Bodas de Mercurio y de Filología*. En la misma plancha aparece además Zeus con su rayo y su águila; así se mezclan en sorprendente promiscuidad los dioses clásicos y sus descendientes degenerados (ver fig. 93).

En cuanto a los dioses extranjeros, recordemos que nuestros mitógrafos recogen y prolongan una tradición sincrética: interrogan sobre todo a los últimos representantes del paganismo, es decir, de una época en que se mezclaban todos los cultos, en que se confundían todos los dioses. De esta confusión, la mitología medieval conservaba numerosas huellas: por limitarnos a los manuscritos ilustrados, el Monac. lat. 14271 (11 v) nos presenta una Cibeles (diosa «romanizada» tempranamente, es cierto); el Rabano Mauro de Montecassino, un Mercurio-Annubis[69]; el Palat. 1066 (224 v), un Júpiter-Ammon; Apolo recibe, en el *Libellus*, el *«signum triceps»* de Serapis.

Pero en nuestros manuales, los representantes de los cultos orientales ocupan un lugar extraordinario, sobre todo en Cartari. Los Egipcios, en primer lugar: Serapis, Osiris, Isis, Horus, Harpócrates, Anubis, Tifón, «la Luna de Apolinópolis», «el Apolo de Elefantinópolis» (ver fig. 94); el Júpiter egipcio, bajo el Loto; Canope, el Dios-Limo, etc. A continuación los dioses sirios, Jupiter Ammon, el Apolo asirio, Adad, Adargatis, la Venus Fenicia, la Juno Siria de Hierópolis; los de Asia Menor, la Piedra Negra, el Júpiter Labradeus; los de Persia, Mitra; e incluso los de la Escitia y la Arabia Pétrea, Marte bajo la forma de una piedra, y Marte bajo la forma de una cimitarra erguida sobre una hoguera.

Este lugar extraño, si no desmesurado, concedido a las divinidades orientales, lo habíamos señalado ya en Pictor[70]; se explica, en nuestra opinión, por una influencia contemporánea: la de los «jeroglíficos» que atrae hacia Egipto, y en general hacia el Oriente, la atención de los humanistas[71]. Desde que Aldo Manucio publicó el pequeño libro de Horus Apolo, y Pierio Valeriano, el más fecundo de sus comentaristas, extrajo de él una veradera Biblia de los Símbolos, las religiones orientales y su misterioso pintoresquismo ejercen una atracción siempre creciente.

De hecho, Gyraldi y Cartari no sólo entraron a saco en el libro XI de Apuleyo, en el Περί ἀγαλμάτων de Porfirio, en las *Saturnales* de Macrobio, etc.; han leído a Horus y a

[67] CARTARI, *Imagini*, ed. de 1571, pl. 148. Ese Júpiter está ya descrito por Gyraldi, Syntagma II.

[68] *Martiani Minei Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii lib. VI*, Basilea, 1532, pp. 12-13. Estos son los otros grabados inspirados por Marziano: Saturno, 42 (*Bodas*, 12-13); Apolo, 68 (31); Hécate, 117 (30); Isis, 120 (30); Juno, 180 (13); Cibeles 207 (14); Neptuno, 250 (14); Mercurio, 326 (2) y 331 (31).

[69] Cf. Bersuire, ed. 1509, cap. VI: *aliqui etiam, ut dicit ibidem Rabanus, depingebant eum cum capite canino*; y el *Libellus: aliqui vero eum capite canino pingebant.*

[70] V. *supra*, p. 190.

[71] V. Libro I, primera parte, cap. III.



93. JÚPITER
(Cartari, *Imagini degli Dei,* 1571).



94. DIANA Y APOLO
(Cartari, *Imagini degli Dei,* 1571).

Valeriano y les citan como autoridades[72]. Alejandro de Nápoles les suministra también elementos descriptivos, algunos de lo más extravagante[73].

Para agravar aún más la confusión, estos manuales —que pretenden, es cierto, tratar de *todos* los dioses del paganismo, *tutti i dei della gentilitá*[74]— hacen entrar en su Panteón restos de la mitología céltica y germánica —o tenidos por tales—. Cartari describe un Júpiter celta, que proviene también de Alejandro de Nápoles; utiliza, después de Pictor y Gyraldi, la *Crónica de los Sajones*. Halla en ella numerosas figuras singulares[75], entre otras la de una Venus coronada de flores, que lleva en el pecho una antorcha encendida; en su mano derecha, sostiene el mundo; en la izquierda, tres manzanas de oro (ver fig. 96). La historia de esta Venus «sajona» no es fácil de desbrozar. En efecto, la *Crónica de los Sajones* es una obra de Conrad Botho (=Boto), *Cronecken der Sassen ob O. C.-1489,* editada por primera vez por Schöffer en Maguncia en 1492, y adornada con grabados[76]; pero en una crónica francesa anterior, puesto que fue impresa en París por Pedro el Rojo en 1488, *«La Mer des Hystoires»,* que contiene varios capítulos sobre los Dioses (XI a LX), leemos ya lo que sigue (p. LX, col. 2): «*Según Theotectus,* el simulacro y la imagen de Venus era así. Una mujer desnuda de mirada agradable, los cabellos caídos sobre los hombros, con una corona de mirto sobre su cabeza entrelazada de rosas bermejas, riendo y llevando en su boca otra rosa bermeja. En su corazón una fácula o una pequeña antorcha ardiendo y una jerguilla de tres dardos[77]. Tenía en su mano izquierda el mundo dividido en tres partes, a saber cielo, tierra y mar: en su mano derecha, tres manzanas de oro».

Del misterioso Theotectus no sabemos nada. La ascendencia de nuestra Venus es, como puede verse, muy dudosa. Es tanto más extraño constatar que en el siglo XVI figura en varios tratados mitológicos, además de en Gyraldi y Cartari: se la encuentra en dos manuales alemanes: la *Theologia Mythologica* de Pictor, y el *Heydenwelt* de Herold, donde por lo demás su presencia se explica más fácilmente[78].

Añadamos que más tarde, a comienzos del siglo XVII, los editores de Cartari publicarán, como apéndice a sus *Imágenes,* un *Discurso* sobre los Dioses Mexicanos y Japoneses[79]. Esta vez el Olimpo, desbordado por todas partes, se transforma en un pandemonium.

---

[72] Gyraldi, p. 384: *Sed Horus Apollo, quem in graecam linguam transtulisse creditur Philippus quidam, Annum describens, ita propemodum de Isidis stella haec prodit...* Pierio Valeriano da de Mitra, de Serapis, de Hécate Tergemina, de Isis, descripciones idénticas a las de Cartari; éste cita igualmente a Alciato.

[73] Alejandro de Nápoles suministra por ej. a Cartari las figuras de Serapis, de Júpiter Labradeus, de Júpiter Ammon, de Vulcano protector del rey de Egipto, de la Venus Macho (el Afrodito de los Chipriotas), etc.

[74] Esta era también, recuérdese, la ambición de Pictor: *tam exterarum gentium quam romanorum deorum.*

[75] P. ej. un Saturno en pie sobre un pez, que lleva como atributos un jarrón y una rueda.

[76] V. LEIBNIZ, *Scr. rer. Brunsvic.,* Hannover, 1707, III, pp. 247-423, *«Chronicon Brunsvicensium picturatum, dialecto saxonico conscriptum autore Conrad Bothone cive Brunsvic.»;* consultar SCHAER, *Conrad Botes niedersächsiche Bilder chronik, ihre Quellen und ihr historischer Werth.,* Hannover, 1880. Todos los grabados de la primera edición se reproducen en A. SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdruche,* Bd. XIV: *Die Drucker in Mainz,* Leipzig, Hiersemann, 1931, pl. CXIV a CCIV. Los grabados de 1492 vuelven a aparecer en todas las ediciones posteriores, al menos hasta 1596. Varias reproducen en verdad antiguas divinidades germánicas, *Abgötter d. Alten Sachsen,* por ejemplo Armetulo, Prono, Eidegast; pero éstas son difíciles de identificar. En la ed. de Magdeburgo, 1570, la imagen de Venus lleva la siguiente nota: Bildnis der Veneris Myrthiae, wie ehmals zu Magdeburg gestanden und als eine Göttin geehret worden.

[77] Cartari no reproduce estos detalles; pero figuran en Bote.

[78] Herold, que en cuanto al texto debe mucho a Gyraldi, es tributario para las ilustraciones de los grabados del siglo XV. Las ilustraciones de *Heydenwelt* han sido copiadas (cf. *supra,* p. 191) para decorar una edición posterior de Pictor (Basilea, 1558).

[79] Lorenzo PIGNORIA, *Discorso intorno le Deità dell'Indie Orientali, et Occidentali, con le loro figure,* etc., a continuación de las *Imagini,* Padua, 1615. Hemos estudiado este *Discurso* en un artículo de los *Mél. d'Hist. et d'Archéol.,* 1931: *Un ensayo de mitología comparada a comienzos del siglo XVII,* pp. 268-281.



95. MITRA
(Herold, *Heydenwelt,* 1554).



96. VENUS
(Bote, *Cronecken der Sassen,* 1492).

97. JÚPITER, JUNO, NEPTUNO Y MERCURIO
(Du Choul, *De la religión de los antiguos Romanos,* 1556).

Para orientarse en medio de esta abigarrada multitud, hubiera sido preciso ordenarla, organizarla con arreglo a la geografía y la historia. Pero el sentido histórico, más aún que el sentido crítico, brillaba por su ausencia entre nuestros mitógrafos. No tienen en cuenta ni los lugares ni las épocas; mezclan todos los dioses, vengan de donde vengan, los más antiguos y los más recientes. Gyraldi parece haber entrevisto[80] el interés de la localización de las divinidades; pero no parece haber sospechado la necesidad de establecer su cronología. Esboza una clasificación en el espacio; ni sueña con una clasificación en el tiempo. Ni tan siquiera distingue entre las divinidades griegas y las divinidades romanas.

Ciertamente, las nociones de medio y de evolución son conquistas recientes, y sería abusivo reprochar a los sabios del siglo XVI no haberlas poseído. Y además, la Antigüedad —la propia Antigüedad clásica— estimulaba con su ejemplo la mezcla y el desorden. Los Antiguos, que tan tempranamente habían perdido el sentido de sus mitos, nunca supieron discernir claramente su origen ni su antigüedad relativa. «Ya Homero», dice Renan[81], «es un teólogo muy malo»; el Olimpo de Virgilio contiene los dioses de todas las épocas y de todos los países[82]; y la pretendida cronología de las *Metamorfosis* es en realidad completamente anacrónica: por lo demás, ya Ovidio utilizaba recopilaciones y manuales[83]. ¿Por qué habrían de creer necesario los mitógrafos que nos ocupan esclarecer lo que los propios Antiguos habían dejado en la confusión?[84]

Hecha esta reserva, nos vemos obligados a emitir un juicio bastante severo sobre su método de documentación y de exposición. Casi siempre, lo que presentan es una erudición confusa, un fárrago que no ha pasado por el tamiz ni de la crítica ni de la historia[85]. Desde este punto de vista, su superioridad respecto a sus antecesores resulta por consiguiente de lo más relativa.

Hay otro terreno en el que esta superioridad debería, en cambio, afirmarse de modo absoluto: el estudio y la utilización de los monumentos artísticos.

Al lado de las fuentes literarias, nuestros mitógrafos disponían en efecto de una documentación infinitamente preciosa, y que sus predecesores medievales no habían conocido.

Cuando Pierre Bersuire, a mediados del siglo XIV, se excusaba por haber tomado de sus predecesores los elementos de sus noticias iconográficas sobre los dioses[86], alegaba en su defensa que no había podido actuar de otro modo, pues, decía, no he podido encontrar en ninguna parte las imágenes reales de los dioses mismos *(quia deorum ipsorunt figuras alicubi non potui reperire).* Los defectos de la *Genealogía* de Boccacio, observa justamente

---

[80] Syntagma I, par. 3: *Topici dei «qui locorum, regionum, urbium peculiarem tutelam gerebant».*

[81] *Estudios de historia religiosa: las religiones de la Antigüedad,* p. 27. Renan admite por lo demás que la mitología *no depende de la historia* y que *escapa a la crítica,* en virtud de su movilidad y de su multiplicidad: «La contradicción pertenece a su esencia» (pp. 36-37). Lo que no impide reprochar a Creuzer su falta de sentido histórico (para Creuzer parece que no hubiera tiempo, p. 14), y felicitar a O. Müller y Preller por haber «trazado el camino para una verdadera mitología científica», el primero al distinguir las razas (p. 43), el segundo al distinguir las épocas (p. 45).

[82] V. BOISSIER, *La Relig. romana,* I, pp. 278 y ss.

[83] V. LAFAYE, *Las Metamorfosis de Ovidio y sus modelos griegos,* pp. 77 y ss.; 110-112; 57 y ss.

[84] L. MÉNARD, *El Polit. helén.,* cap. XIV, pide indulgencia para los mitógrafos modernos: «Para orientarse en medio del inextricable laberinto de la mitología... haría falta el hilo de Ariadna. Es una ruta difícil y el error es excusable, puesto que los Antiguos, que vivían inmersos en esta mitología, se perdieron más de una vez...».

[85] El principal esfuerzo de la crítica contemporánea consiste por el contrario en localizar los mitos y en fijar sus diferentes fases. V. esta tendencia p. ej. en M. P. NILSON, *A history of greek religion,* Oxford, 1935, y en G. MURRAY, *Five stages of greek religion,* Oxford, 1925. Algunos rechazan incluso «aventurarse» más allá, y se proscriben interpretar, con el pretexto de que toda explicación supone una clasificación definitiva (v. p. ej. J. TOUTAIN, *Estudios de mitol. y de historia,* 1909, pp. 81-84; *Nuevos estudios de mitología y de historia,* 1935). Nuestros eruditos del siglo XVI, que prescinden de clasificar, tienen, por el contrario, la mayor impaciencia por interpretar.

[86] V. *supra,* pp. 145 y ss.

Tiraboschi, obedecen a la misma causa: «¿Qué otra cosa se podía hacer en una época en que tan escasamente se conocían los monumentos que debían suministrar al respecto los documentos más fiables?[87]

Dos siglos más tarde, monedas, relieves, estatuas, se exhumaron por millares; las colecciones rebosan de mármoles y bronces; todo ello es inventariado, reproducido, vulgarizado... En la época de nuestros manuales, el mismo año en que aparece la primera edición de Cartari (1556) aparece también el *Catálogo* de Aldrovandi, como apéndice a las *Antichità* de Lucio Mauro: *Tutte le statue antiche che in Roma si veggono;* y los compendios de *Icones statuarum,* realizados en los talleres de Lafreri, de Cavalieri, de Franzini, de Vaccarin, se multiplican[88].

Cabe esperar, por consiguiente, que Gyraldi, Cartari, Conti, aprovechen estos tesoros que están a su disposición.

Pues bien, Gyraldi es el único, al parecer, que piensa en explotarlo directamente; el único que se muestra un poco familiarizado con la arqueología. Su larga estancia en Roma también contribuye mucho a ello. Allí, los vestigios del pasado impactaban cotidianamente su mirada. Vio con sus propios ojos diversas estatuas de Neptuno (p. 159: *sed et cum buccino et fuscina, qualem marmoreum vidi; ...nunc nudus etiam cum tridente et concha, quo modo ipse conspexi);* leyó, en San-Martín-de-los-Montes, el epitafio de un archi-coribante (p. 140). Visitaba las colecciones privadas, las de los cardenales Salviati, Maffei, Cesi, y muchas otras (p. 468: *Fortuna conservatrix e cippo utrinque insculpto et inscripto... Romae... in domo Marcellis Capicasi;* p. 385: *Isis triunphalis in marmore, in domo Cardinalis Caesii Romae,* etc.). Sus amigos le tenían al corriente de los últimos hallazgos (p. 385: *Sane hujus modi simulachrum repertum Romae fuit, cum ego ibi optimam viae meae partem ingratis contererem...;* p. 385; *Isis Pelagia etiam cognominatur, ut datur intelligi ex marmore quodam vetusto, reperto in vinea Joannis Poggi Pontificii quaestoris, extra portam Flaminiam).* Incluso en ese mismo instante, se interesa por los objetos hallados en las excavaciones, por ejemplo una estatuilla de Harpócrates descubierta en Módena (p. 57: *His proxime diebus Augustinus Rheginus Magister theologus Franciscanus mihi ostendit aeneam imagunculum hujus Harpocratis Dei, nuper exfossam ex Mutinensibus ruinis).*

Pero no se tarda en constatar que su curiosidad se limita, casi siempre, a las inscripciones y las medallas[89], que le sirven todo lo más para diseñar algunas imágenes alegóricas, la Fortuna (pp. 387, 458, 463), la Virtud (27), la Salud (36), la Esperanza (30). Se percibe también que hay algunos dioses que sólo conoce a través de grabados: «He visto, dice (p. 297), en un libro de Antigüedades, una imagen de Mercurio: cuerpo joven, rostro imberbe, alas sobre las orejas; enteramente desnudo, salvo una pequeña capa; en la mano derecha, una bolsa, apoyada en la cabeza de un macho cabrío; en la mano izquierda, el caduceo; a sus pies, un gallo y un macho cabrío». Este libro de Antigüedades, es el *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis,* de Petrus Apianus, aparecido en Ingolstadt en 1534 (ver figs. 98 y 100). En él vemos en efecto, en la página 422, al Mercurio descrito por Gyraldi, cuyo original, por lo demás, se ha conservado[90]. Esas mismas *Inscripciones* serán literalmente some-

---

[87] *Stor. lett.,* VII, 190-191.

[88] V. Salomon REINACH, *El Album de Pierre Jacques,* París, 1902; HUEBNER, *Le statue di Roma, Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance,* 1912.

Reinach observa (Introd. p. 15) que el gusto por la arqueología se desarrolla sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI, en una época en que los genios creadores han desaparecido. «El Renacimiento, sintiendo próximo su fin, recapitula sus conquistas y hace su balance».

[89] Desde la edic. de 1969, la *Historia de los Dioses* contiene una plancha, muy mediocre, con medallas: *nummi quorum auctoritate Gyraldus passim nititur.* Gyraldi hace alusión a otras medallas, pp. 118, 383, 387, 393 (Diana Lucifera), etc.

[90] V. REINACH, *Repert. relieves,* II, pp. 86, 5.

tidas a pillaje por Cartari, que plagiará, uno tras otro, todos sus grabados[91], aun cuando las representaciones sean falsas[92].

En la documentación de Cartari, las fuentes «plásticas» ocupan por lo demás un lugar mínimo. De uvas a peras señala que tal o tal figura se describe «según las medallas y los mármoles antiguos»; y en el prólogo a su edición latina[93], Du Verdier llega incluso a rendirle homenaje por haber reunido en *«corpus» «imagines multiplices ex veterum scriptis, LAPIDIBUS et ANTIQUIS NUMISMATIBUS»* («múltiples imágenes provenientes de textos de los antiguos, de PIEDRAS y de MEDALLAS ANTIGUAS»). Pero, en realidad, tampoco él ha extraído de las medallas otra cosa que alegorías: la Virtud, la Victoria, la Fortuna, el genio del pueblo romano; incluso cabe suponer que sólo llegó a conocerlas a través de las *Imagini* de Enea Vico[94] o de la *Religión de los antiguos romanos* de Du Choul[95].

Este libro de Du Choul, «gentilhombre francés», merece una mención especial. Se trata de una bellísima obra, magníficamente ilustrada[96], y que gozó además en su tiempo de gran reputación[97]. Du Choul había emprendido también la composición de un *Tratado sobre las imágenes de los Dioses,* con una concepción más clásica y menos libresca, al parecer[98], que las referidas mitologías italianas. Desgraciadamente, este tratado nunca vio la luz[99].

La arqueología juega por consiguiente en la documentación de Cartari, como en la del propio Gyraldi, un papel singularmente reducido; en Natale Conti, ese papel es nulo, o casi nulo[100].

Con frecuencia, en cambio, se dedican los tres a describir siguiendo otras descripciones: es decir, en lugar de citar obras de arte que han visto, copian de nuevo lo que han leído en Filostrato o Pausanias. Así, incluso en ese terreno, los textos, y casi siempre sólo los textos, siguen siendo la base de su información.

A falta de una renovación de la documentación, del contenido mitológico, los manuales del siglo XVI ¿nos ofrecen al menos una renovación del espíritu, de las interpretaciones?

---

[91] Apiano y su grabador copian muy a menudo un precedente compendio ilustrado, que incluye inscripciones recogidas por Peutinger y Huttich (Maguncia, 1520). Sobre las relaciones reales o supuestas de los grabados de Apiano con Durero, v. PANOFSKY, *Dürers Stellung zur Antike,* Viena, 1922, Exkurs I: *Die Illustrationen der Apianischen Inscriptiones in ihrem Verhältnis zu Dürer.* Es de señalar que Apiano cita, para identificar las estatuas que reproduce, autoridades tales como Rabano Mauro y Boccacio. Cf. J. COLIN, *Las antigüedades romanas de Renania,* Paris 1927, cap. VIII: Las imágenes y las residencias de los dioses.

[92] P. ej. «las tres Parcas» (Apiano, p. 385), copia de una placa pseudoantigua hallada en 1500 en Styria por Conrad Celtes. Esta placa está también reproducida en la Cartuja de Pavía, en uno de los medallones del zócalo. El original es una medalla realizada en 1458 por Boldù.

[93] *Imagines deorum olim a V. C. ex variis auctoribus in unum collectae... nunc vero ad communem omnium utilitatem latino sermone ab A. V. expressae,* Lyon, 1581.

[94] *Le imagini con tutti i riversi trovati e le vite degl'Imperatori tratte dalle medaglie e dalle historie degli antichi,* 1548.

[95] *Discurso sobre la religión de los antiguos romanos ilustrado con un gran número de figuras extraídas de los mármoles antiguos,* etc., Lyon, 1556.

[96] Quizá por el Pequeño-Bernardo, que probablemente dibujó también los bellos medallones del *Thesaurus* de Strada. Strada y Du Choul estaban unidos por lazos de amistad. En su advertencia al lector, Strada habla de admiración de la ciencia de Du Choul, y de la riqueza de sus colecciones (ver fig. 97).

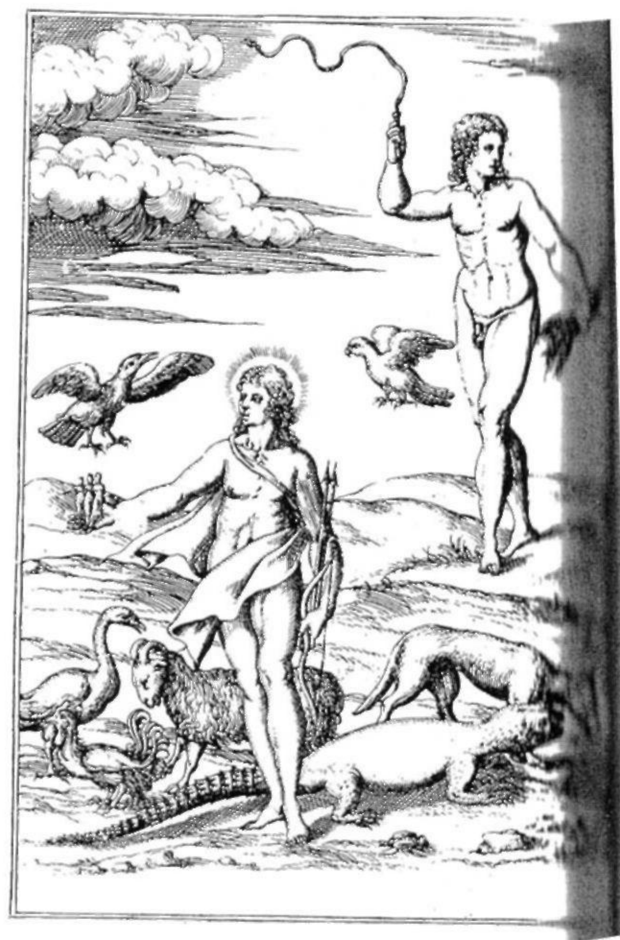
[97] Montaigne poseía un ejemplar que lleva su firma (colec. de M. Henri Bordes, en Burdeos). VILLEY piensa que la utilizó (*Fuentes y evolución de los Ensayos,* t. I, p. 121) para la *Apolgia de Raimond Sebond.*

[98] Si hay que juzgar por el espíritu y por la ilustración de *la Religión de los A. R.,* y por una frase de este libro (p. 133): «Como se verá por la imagen que he hecho recoger de la antigüedad, en el libro latino que he escrito, *De Imaginibus deorum*».

[99] En 1572, Abraham ORTELIUS (*Deorum dearumque capita ex antiquis numismatibus,* Amberes, p. 4), al elaborar una lista de mitógrafos, cita a GUGLIELMUS CHOULIUS, *De Imaginabus Deorum;* pero añade: *nondum excusus;* cf. STRUVE, *Syntagma,* ed. 1701, p. 56: *Idem quoque Choulius librum suum de natura Deorum citat, qui tamen cum aliis ab eodem promissis adhuc latet.*



98. MERCURIO.



99. APOLO Y JÚPITER (Cartari, *Imagini,* 1571).



100. MERCURIO (Apiano, *Inscriptiones,* 1534).

Nuevas decepciones nos esperan aquí, y nuevas sorpresas. La interpretación, desigualmente desarrollada en los tres mitógrafos, se les antoja a los tres una parte esencial de su tarea[101]. Pero no aplican ningún sistema original. Retoman los viejos procedimientos de explicación, histórica, física y moral, propuestos por la Antigüedad misma, y cuya fortuna durante la Edad Media hemos estudiado largamente. Entre estas explicaciones divergentes, no deciden; se limitan por lo general a yuxtaponerlas. Gyraldi, por ejemplo, se da clara cuenta de que los Antiguos no se ponen de acuerdo sobre la naturaleza de Saturno *(Syntagma IV);* para unos, es el Cielo, o el Tiempo; para otros, un antiguo rey de Italia; para otros, la Fecundidad... Pero no se detiene ni un momento en estas contradicciones; no escoge; no intenta tampoco conciliarlas. Esta actitud llega a convertirse, en Conti, en un verdadero método. Amplía su libro con un resumen en el que cada dios es sucesivamente interpretado desde cada uno de los tres puntos de vista tradicionales: *De Jove historice, physice, ethice,* etc.

No obstante, es fácil ver a dónde le llevan sus preferencias. Filósofo, está íntimamente persuadido de que la mitología oculta una sabiduría profunda, únicamente accesible, es cierto, a aquellos que no se quedan en la corteza de las fábulas, es decir, en su sentido literal, *«ad exteriorem corticem fabularum, hoc est, ad simplicem omnibus obviam explicationem»*[102].

Desde la más remota Antigüedad, dice Conti (I, 1), los pensadores de Egipto, los de Grecia más tarde, disimularon deliberadamente con el velo de los mitos las grandes verdades de la ciencia y de la filosofía, a fin de sustraerlas a las profanaciones del vulgo. Con este propósito inventaron no sólo las historias de los Dioses, sino también sus figuras: son ellos los que entregaron el rayo a Júpiter, el tridente a Neptuno, las flechas a Cupido, la antorcha a Vulcano. Más tarde, cuando los sabios pudieron enseñar públicamente, sin rodeos, y sus preceptos aparecieron a plena luz, las fábulas, antiguos vehículos del saber, no parecieron más que ficciones mentirosas, o cuentos de viejas; pero la tarea del mitógrafo consiste en reencontrar su contenido original.

Partiendo de este principio, Conti hace descansar la división de los mitos en las diversas enseñanzas que encierran: unos contienen los secretos de la naturaleza: Venus, los Cíclopes; otros, lecciones de moral: que hay que soportar la inconstancia de la fortuna (Febo apacentando los rebaños de Admeto); que hay que ser valiente (Hércules); que no hay que ser avaro (Tántalo) ni temerario (Marsyas), etc. Conti vuelve varias veces sobre esta división (I, VII: *partim res naturae occultas habent; partim mores informant*) y el último libro de su mitología, el décimo, concluye la demostración perseguida a lo largo de toda la obra: *quod omnia philosophorum dogmata sub fabulis contineantur*[103] («que todos los principios de los filósofos están encerrados bajo las fábulas»).

En el siglo XIX, los historiadores de las religiones pertenecientes a la escuela simbolista saludaron a Conti como un precursor. Luis Ménard[104], por ejemplo, habla con elogio de «la excelente obra de Natalis Comes, mucho más completa y más juiciosa que la mayor parte de los tratados de mitología publicados después». De hecho, Conti no tiene nada de

[100] En el libro VII, cap. 16, a propósito de Dédalo, Conti elabora una larga lista de pintores y de escultores de la Antigüedad, cuyas obras enumera.

[101] Muy desarrollada en Gyraldi, ocupa en Conti un lugar desmesurado; Cartari, que se interesa más en las figuras que en su sentido, la restringe sin suprimirla: *le Immagini colla sposizione degli Dei,* etc.

[102] De ahí su desprecio por sus predecesores, que no supieron penetrar el sentido profundo de los mitos. Esa es la razón por la que nada dice de ellos.

[103] *... Manifestum esse ducimus ex iis quae hactenus explicata fuerunt: omnia priscorum instituta tum ad cognitionem rerum naturalium, tum ad rectorum morum rationem pertinentia fuisse ab antiquis sub fabulosis integumentis occultata.*

[104] *El Politeísmo helénico,* Introd., p. III.

precursor; al contrario. Es, por mucho que lo niegue, el heredero de una tradición milenaria cuyo desarrollo hemos seguido hasta Boccacio[105], e incluso hasta Pictor[106]: la tradición alegórica, que se obstina en buscar, bajo los «integumentos» de la fábula (la palabra se repite con frecuencia en Conti) el fruto de la sabiduría antigua.

Así pues, la exégesis mitológica de Conti no encierra ninguna innovación, no constituye ningún progreso. ¿Hay que extrañarse de ello? Espíritus más osados que el suyo caen, a continuación, en los mismos errores. Un genio crítico como Francis Bacon, teórico de la investigación exacta, se esfuerza aún por descubrir, bajo las formas y las aventuras de los Dioses, la *«sapientia veterum»*[107]. Los rayos de Zeus, robados por Tifón, restituidos por Hermes, simbolizan, dice, la autoridad y el poder financiero que una revolución sustrae, pero que una sabia elocuencia puede reconquistar. Todo joven que, con temeraria confianza en sí mismo, se arroja en medio de los peligros, es un hijo de la Aurora, un Memnon sobre el que se gime al salir el Sol, es decir, al comienzo de las grandes empresas[108].

Sin embargo, a partir de los últimos años del siglo XVI, se esboza una interesante evolución en la interpretación de los mitos; el poderoso impulso dado por la Reforma a los estudios bíblicos está en el origen de este movimiento. La hipótesis falsa, pero fecunda, según la cual el hebreo era la lengua originaria[109] conducía en efecto, no sólo a considerar a las otras lenguas como alteraciones del hebreo, sino a los mitos de los otros pueblos como corrupciones de la Revelación primitiva[110]. Así se sentaban las bases de una mitología comparada, cuyos monumentos serían, en el siglo siguiente, las obras de Huet, de Bochart y de Vossius.

En rigor, puede hallarse en Conti el esbozo un tanto sumario de un método análogo. En su primer libro (cap. VII) apunta una teoría según la cual, originarios de Egipto, los Dioses habrían sido importados en Persia y en Grecia, después en Roma, y se habrían difundido desde allí por el mundo entero. Pero no profundiza más.

En resumen, si es preciso que demos un juicio de conjunto sobre estos tres manuales italianos, tendremos que convenir que están lejos de marcar, *desde el punto de vista científico,* una etapa decisiva: el contenido que encierran, muy mezclado, no está ni filtrado por la crítica ni ordenado por el sentido histórico, ni esclarecido por nuevas hipótesis.

Examinemos ahora su valor *desde el punto de vista estético*. Se dirigen en efecto, no lo olvidemos, a los poetas y a los artistas; y no contentos con suministrarles, como antaño, un simple léxico, un auxiliar para la comprensión de las obras antiguas, pretenden proponerles modelos y temas de inspiración.

Gyraldi, por ejemplo, desea que su obra preste servicios a los pintores y a los escultores *(Syntagma* VII, p. 251: *nunc igitur equos solis, quos illi poetae ceterique scriptores ascri-*

---

[105] V. *supra*, pp. 186 y ss.

[106] V. *supra*, pp. 190 y ss.

[107] *De sapientia veterum liber...*, Londres, 1609. Sobre la mitología de Bacon, v. Ch. W. LEMMI, *The Classical deities in Bacon. A study in mythological symbolism*, Baltimore, 1933. Lemmi prueba, precisamente, que Bacon utilizó ampliamente la *Mythologia* de Conti.

[108] Bacon, sin duda, no se hacía excesivas ilusiones sobre el valor de sus interpretaciones. Su tendencia alegórica se explica en parte por su falta de sentido poético: no puede ver en la mitología más que una ciencia fríamente convertida en símbolos. Esta será la actitud de Voltaire; cf. el *Dicc. filos.*, art. *Fábula*: «Cuanto más antiguas son las fábulas, más alegóricas».

[109] V. HUET, *Disertación sobre el origen de la lengua hebrea* (ed. Tilladet, La Haya, 1720, I, 2).

[110] Esta hipótesis había sido ya entrevista por los Padres, por Annio de Viterbo, etc. Pero los progresos de la lingüística van a permitir otorgarle todo su valor.

Sobre los mitos griegos comparados con los del Antiguo Testamento, en los siglos XVI y XVII, v. KRAPPE, *Mitología universal*, § XVI.

bunt, tibi assero, ut pictoribus et statuariis nonnullam opem his nostris Syntagmatibus afferamus: Y ahora paso a describirte los caballos que los poetas y otros escritores atribuyen al sol para ofrecer así alguna ayuda a los pintores y escultores con nuestro libro de los Syntagmas).

En cuanto a las *Imágenes* de Cartari, tal es su objetivo esencial. El prólogo de su editor, Francesco Marcolini, es además explícito sobre este punto: «muchos han escrito sobre los dioses atiguos... pero no hay nadie, antes de Vincenzo Cartari, que haya hablado de sus estatuas y de sus representaciones. Esta iniciativa será muy agradable, y útil, a todos aquellos que se interesen por la Antigüedad; pero es natural asimismo que la celebren los pintores y los escultores *«dando loro argumento di mille inventioni da potere adornare le loro statue e le dipinte tavole»* («a quienes ofrece un compendio de mil invenciones para poder adornar sus estatuas y sus cuadros»).

Así, la obra no debe servir únicamente para comprender mejor las literaturas antiguas, *«ad intendere bene i poeti antichi e gli altri scrittori»*, sino también, y más aún, para suministrar temas a los artistas. Hay que insistir en este punto, pues el propio autor vuelve sobre él una y otra vez. A veces, por ejemplo, se entretiene en algunos detalles de la Fábula, que no afectan directamente a la representación de los Dioses; pero siempre vuelve a su cauce: «Esto carece de interés, dice, para quien quiera *dibujar* esta divinidad»[111]. Otras veces, por el contrario, justifica sus disgresiones o sus largos paréntesis alegando que pueden servir a una finalidad iconográfica. Por ejemplo, la historia de la Vestal Claudia y de la Gran Madre, extensamente narrada[112], puede inspirar a un pintor de alegorías: *«Della quale ho racontato, perché questo fatto potrebbe servire à chi volesse dipingere la Pudicitia»*[113] («podría servir a quien quisiera pintar la Castidad»). Así, Cartari no pierde nunca de vista su papel de «proveedor de temas pintorescos»; es ésa además la principal originalidad de sus *Imágenes,* inferiores a la *Historia de los Dioses* y a la *Mitología* desde el punto de vista de la erudición y del pensamiento.

Es importante por consiguiente examinar cuál sea, desde el punto de vista del arte, el valor de estos tratados; preguntémonos qué dioses nos presentan, y si estos dioses son capaces de inspirar la imaginación de un artista.

Las divinidades que en los tratados ocupan el lugar de honor, son, ya lo sabemos, las divinidades de época tardía, y especialmente las que Roma había importado de Oriente. No son por consiguiente sólo los Olímpicos, sino todo un panteón bárbaro, lo que las ilustraciones de Cartari[114] hace surgir ante nuestros ojos: la horrible Hécate de triple cabeza (ver fig. 94); Aphroditos, la Venus barbuda, que tiene un peine en la mano; el Apolo de Elefantinópolis, con la piel azul y morro de carnero; el inmundo Tifón, cuyo cuerpo escamoso dobla sus blandas piernas, en forma de serpientes; en una palabra, las

[111] V. ed. de 1571, pp. 45, 48, 108, 293, etc.

[112] V. ed. de 1571, pp. 210-211.

[113] Cf. a propósito de los Jueces de los Infiernos y de las Parcas, p. 273: «Delle quali dirò prima quello, che se ne legge appreso di Platone, perché mi pare, che sia cosa assai bella, e dilettevole, a dalla quale si può vedere come questi tre si habbiano à dipingere... Però ho raccontato tutte queste cose di lui, acciochè chi volesse pigliarsi autorità di fare uno, habbi di che comporlo».

[114] La primera ed. ilust. de las *Imágenes* es de 1571. En una dedicatoria nueva al cardenal de Este (1569), el autor se felicita por las «belle e bene accomodate figure» con que Bolognino Zaltieri habia enriquecido su obra. Más tarde, el editor de 1615, Lorenzo Pignoria, echa las campanas al vuelo por las figuras nuevas de Filippo Ferroverde que, en su opinión, suponen un gran progreso respecto a las de Zaltieri. En verdad, a pesar de varios añadidos notables y una paginación diferente, estas ilustraciones se inspiran en gran medida en Zaltieri (*infra*, p. 210, n. 126).

figuras más extrañas y las más deformes; una mitología de pesadilla; la visión de san Antonio en el desierto[115].

Comparando la imaginación de los Griegos con la de los Orientales, observa Renan[116] cuán desiguales son sus cualidades plásticas. Denuncia sobre todo, en los dioses de Oriente, «concebidos al margen de toda proporción», la pesada complejidad de la alegoría, bajo la cual se ahoga la forma pura. «La India cree no poder actuar mejor, dice, para realzar a sus dioses, que amontonando signos sobre signos, símbolos sobre símbolos: Grecia, mejor inspirada, les da forma a su imagen, al modo como Elena, para honrar a la Minerva de Lindos, le ofrece una copa de ámbar amarillo, hecha a la medida de su seno».

Lo propio de los cultos orientales es en efecto «sacrificar la forma al sentido»: así se vio al final de la Antigüedad, cuando llenaron el panteón romano de efigies enigmáticas y monstruosas –las mismas que a cada página nos muestra el libro de Cartari–. «Los Orientales, escribe a este respecto Cumot[117], imponen a la plástica y a la pintura ese complicado simbolismo en que se complace su espíritu abstruso y sutil... El arte religioso del final del paganismo no busca la belleza. Cada vez más, obedece a la tendencia a expresar sabias ideas». Los referidos manuales, que prefieren de buena gana, antes que los Olímpicos, las divinidades orientales –preferencia aún más agravada por la egiptomanía y la afición a los enigmas[118]–, favorecen, por consiguiente, el simbolismo en detrimento del sentido plástico: desvían a los artistas de los desnudos puros de Grecia para atraerles hacia alegorías pavorosas o misteriosas.

Abramos aquí un paréntesis, que nos hará retroceder un siglo. El peligro de esta inspiración, ya lo conocemos: un ejemplo famoso nos lo ha hecho sensible. Cuando Agostino di Duccio emprendió la tarea de representar a los Dioses planetarios en el templo de los Malatesta, no siempre adoptó los tipos greco-romanos. Su Júpiter, su Apolo y su Mercurio desconciertan por su aspecto. Júpiter, que esgrime un látigo en una mano y lleva en la otra un puñado de espigas, es un símbolo asirio del Sol, descrito por Macrobio (*Sat.* I, XXIII: *dextra elevata cum flagro, in aurigae modum; laeva tenet fulmen, et spicas*): (Eleva en la mano derecha, cual auriga, un látigo; en la izquierda sostiene el rayo y las espigas). Apolo no le va a la zaga en cuanto a rareza. Lleva un escudo sobre la espalda, las Tres Gracias en una mano, con la lira y el laurel; su arco y sus flechas en la otra; parece marchar sobre un globo, seguido de un cisne y de un cuervo. Estos atributos que sobrecargan al Dios, son en su mayor parte otras tantas alusiones al sistema solar, a los efectos mortíferos o benéficos del astro, etc. Porfirio los comenta y los explica, al estudiar el culto que los Egipcios tributaban al Sol Osiris[119]. En cuanto a Mercurio, es una especie de mago con la cabeza cubierta por un gorro puntiagudo. Pequeños seres alados, que parecen salir de un pozo, se agarran al tronco de su inmenso caduceo, sobre el que se retuercen cuatro serpientes; otras se resbalan y caen. ¿Qué figura es ésa, «que no pertenece», observa Iriarte, «ni a Roma, ni a Grecia, ni a Asiria, ni a Persia»? Recuerda a la vez a Hermes, el Psicopompo, y al Thot egipcio, que enseña a las almas a elevarse por grados al conocimiento de las cosas divinas.

Los historiadores del arte han subrayado la extravagancia de estas figuras (que por lo

---

[115] En *La Tentación de San Antonio*, Flaubert hace desfilar ante los ojos del santo eremita un gran número de dioses orientales representados en Cartari, y a los que escoge precisamente por su extrema fealdad o su deformidad. Sobre los monstruos en el arte antiguo, en Asia y en Occidente, v. FOCILLON, *El Arte de los escultores romanos*, 1931, pp. 168-180.

[116] *Estudios de historia religiosa; las religiones de la Antigüedad*, pp. 30, 31, 61.

[117] *Las Religiones orientales en el paganismo romano*, pp. 8, 15, 28, 29.

[118] V. *supra*, pp. 88 y ss.

[119] V. Cartari, ed. 1571, p. 62: «Tutto questo riferisce Servio tolendolo da certo libro di Porfirio chiamato Sole». Algunos elementos de esta figura aparecen también en MACROBIO, *Sat.*, I, 17 (ver fig. 46, 47, 99).

demás no siempre han reconocido)[120]; se han mostrado acordes en criticar «su falta de composición, de solemnidad y de carácter» (C. Ricci). Manifiestan en efecto una especie de desazón; pero esa desazón proviene precisamente de las dificultades con que se ha topado el artista para imponer a alegorías eruditas y complicadas el ritmo, la unidad, la viviente armonía de la obra de arte. Si, a pesar de un esfuerzo muy sensible de estilización[121], su éxito no es completo, es porque, por su propia naturaleza, el problema era insoluble, al menos para un Latino. El exceso de significación entorpece la expresión plástica; más allá de un cierto grado de simbolismo, la forma y la idea se niegan a conjugarse.

El lugar que reservan los manuales a las mitologías orientales justificaría ya por consiguiente que se abriguen temores sobre el valor estético de los modelos que proponen. Pero hay otra razón, más general, que compromete aún más este valor: es que todas las descripciones, o las representaciones que contienen, descansan sobre textos y no sobre monumentos plásticos.

Hemos insistido ampliamente sobre este punto[122]: nuestros mitógrafos han leído muchos autores más o menos sospechosos; pero, salvo excepciones, parecen no haber visto nunca estatuas, ni bajo-relieves. Describen, por regla general, siguiendo previas descripciones: recogen, vuelven a copiar, yuxtaponen ἐκφράσεις sin confrontarlas nunca, o casi nunca, con un modelo antiguo real.

Este método, sobre cuyo carácter enormemente paradójico en pleno siglo XVI ya hemos insistido, despliega sus desastrosos efectos en las ilustraciones de Cartari.

Bolognino Zaltieri, que fue el primero en grabar las *Imágenes de los Dioses* en 1571, no se inspira *ni una sola vez* directamente en lo antiguo. Sus grabados no son copias de obras de arte, sino reconstrucciones, reconstituciones con arreglo a informes escritos.

Con frecuencia sus Dioses son retratos superpuestos, fabricados con ayuda de citas extraídas del texto mismo de la obra. En esto, Zaltieri se comporta como un perfecto miniaturista medieval. Al modo como el ilustrador del *Libellus* recomponía a Apolo con extractos de Servio, de Lactancio Plácido, de Fulgencio, de Marziano, de Isidoro, así también Zaltieri reúne y suelda, mejor o peor, en figuras torpes y barrocas, los dispersos miembros de los inmortales.

A veces, sin embargo, el texto provee una representación de un solo tenor: cuando cita, por ejemplo, las detalladas descripciones que hace Pausanias de las obras de arte que admiró en su viaje a Grecia. La tarea del grabador es entonces más fácil; pero el resultado no es mucho más feliz. De este modo reproduce la estatua de Juno en Corinto, por Policleto (p. 180; Paus. II, 17, 4); el célebre cuadro de la Lesqué de Delfos, en el que Polignoto había pintado al demonio Eurinome (p. 279; Paus. X, 28, 7; v. Decharme, *Mythol.*, p. 392); la Noche, el Sueño y la Muerte, Diana, y las otras imágenes esculpidas en la arqueta de Cypselos (p. 336, 105, 265, 468; Paus. V, 18, 1, etc.)[123]. Pero, por dócil que sea a las

---

[120] Yriarte, *Un condottiere en el siglo* XV, *Rimini*, Paris, 1882, nada dice de la figura de Júpiter y la reproduce (p. 26) titulándola: Saturno. E. BURMEISTER, *Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini*, (Disert.), Breslau, 1891, pp. 27-29, no consigue identificarlos con seguridad.

[121] Este esfuerzo se revela si se compara el Júpiter y el Apolo de Rimini con los que están representados en las «Imágenes» de Cartari (p. 60, ver fig. 99) y que provienen de las mismas fuentes. Agostino di Duccio suprimió varios atributos; intentó conservar para sus Dioses una actitud desenvuelta, a pesar de los símbolos que les estorban (ver fig. 46, 47).

Detalle curioso: para representar a las Tres Gracias en la mano de Apolo, recurre a un artificio análogo al que había empleado el miniaturista carolingio del cod. Monac. lat. 14271 (ver fig. 67): salen de un manojo de laurel.

[122] V. *supra*, pp. 203-205.

[123] Otra imagen sacada de Pausanias, que figura únicamente en la edición revisada por Pignoria, es la del Zeus de Fidias

indicaciones del texto, sus figuras no conservan el más débil reflejo de Grecia; fracaso imputable, sin duda, a la mediocridad de su talento, pero más aún a su ignorancia del estilo antiguo[124].

Cartari se jacta a veces, recordemos, de haber utilizado como documentos mármoles y medallas: pero en realidad es en los libros, y sólo en ellos, donde los ha visto. Su grabador sigue el mismo método: copia, no los objetos en sí mismos, sino los grabados de las obras contemporáneas: para las medallas, las ilustraciones de Enea Vico y las de Du Choul; para los bajo-relieves y las estatuas, las ilustraciones de Apiano[125]. ¡Así que hasta sus pretendidas copias de lo antiguo no son más que reproducciones de reproducciones! Vemos aquí hasta qué punto los mitógrafos del Renacimiento se apartan de los modelos primitivos, como de los documentos de primera mano, precisamente cuando más cerca de ellos pretenden estar[126].

En resumen, esta mitología, para caracterizarla sumariamente, es a la vez libresca y bárbara: a tal título, es doblemente anti-estética. Es sorprendente constatar, en fin, que supone una regresión, un retorno a la Edad Media: reintroduce a los dioses en esa ganga alegórica, y los disfraza con esos exóticos oropeles, de los que al final de la Edad Media habían conseguido desprenderse y despojarse; rompe el contacto con la Antigüedad plástica que había permitido, desde el siglo XV, su paulatina reencarnación, su «humanización» progresiva[127].

Resulta pues de suma importancia investigar si estos manuales tuvieron lectores, sobre todo entre aquellos poetas y artistas a los que iban destinados: en ese caso, no pudieron por menos de afectar curiosamente la visión que el Renacimiento, en su declive, se formó del mundo de los dioses.

(ed. 1647, p. 87). El dios resulta irreconocible en esta «reconstrucción», tan lamentable en su género como la del Lapidario de Alfonso X (ver fig. 12). Los *Cuadros* de Filostrato han suministrado también a Zaltieri los elementos de varias ilustraciones: Comus (p. 416), los Ríos (265), Neptuno (250), Baco (413, 420, 424, 433).

[124] Los más grandes artistas del Renacimiento, desde Botticelli a Mantegna pasando por Rafael y Tiziano, intentaron más de una vez reconstruir o resucitar obras maestras del arte antiguo, inspirándose más o menos libremente en Filostrato, Calistrato o Luciano. V. PELLIZZARI, *I trattati attorno le arti figurative in Italia... dall'antichità classica al Rinascimento*, Nápoles, 1915, cap. I; y sobre todo R. FOERSTER, *Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künster der Renaissance, Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml.* XLIII, 1922, pp. 12-13.

[125] V. *supra*, pp. 206-207.

[126] La edición de las *Imágenes* revisada y corregida por Pignoria (1615) representa una reacción interesante. Pignoria critica la información puramente libresca de Cartari y señala las inexactitudes o los errores de Zaltieri. El mismo había publicado, en Venecia, en 1605, un estudio estrictamente arqueológico sobre la famosa mesa de bronce, llamada *mensa Isiaca*, descubierta en 1525: *Vetustissimae tabulae aeneae... Explicatio*. V. J. R. HARRIS, *loc. cit.*, pp. 189-190 y pl. 15 y 16. Sin embargo el nuevo grabador, Ferroverde, reproduce como hemos dicho (V. *supra*, p. 207, n. 114) la mayor parte de las planchas de Zaltieri. Pero añade un cierto número de nuevos grabados, sea en el texto, sea en las *Aggiunte;* varios están asimismo tomados de las obras de los numismáticos contemporáneos, Vico, Erizzo, Agostini; pero otros están directamente inspirados en piedras huecograbadas o camafeos que Ferroverde tuvo ante sus ojos. Hasta dibujó con notable exactitud un relieve mitríaco, visto en 1606 en la plaza del Capitolio, y la Diana de Efeso hallada bajo León X. Otros añadidos interesantes reintroducen en el libro de Cartari imágenes *clásicas* de los dioses, ausentes hasta entonces: Apolo en su carro, Apolo y Dafne, Apolo y las Musas, Diana y sus compañeras de caza, etc. No obstante, estos esfuerzos no consiguen modificar profundamente el carácter libresco de la obra, ni tampoco, en conjunto, la extravagancia de su aspecto.

[127] V. Libro I, Segunda parte, cap. II.

CAPÍTULO II

LAS TEORÍAS SOBRE EL EMPLEO DE LA MITOLOGÍA

Antes de buscar en el arte y en el humanismo del siglo XVI durante su declive pruebas positivas de la influencia de los manuales, quisiéramos demostrar que responden a los gustos y necesidades de la época.

Los principales elementos de esta demostración, nos los ofrecerán los escritos teóricos sobre las Bellas-Artes publicados en Italia durante este período. Estos escritos son de dos tipos: los primeros incumben a la estética, los segundos a la teoría. Tanto unos como otros se extienden largamente sobre el uso que conviene hacer de las figuras mitológicas; traducen en consecuencia la actitud de los contemporáneos frente al problema que nos interesa.

Los autores de tratados dogmáticos sobre la pintura insisten de buena gana en la necesidad, para un artista, de consultar libros en los que aprender cómo hay que representar los temas que escoge, o que se le proponen. Ahora bien, estos temas, por regla general, no pueden ser extraídos más que de las Escrituras o de la Fábula: el paisaje, las escenas de género, la historia, apenas son tratados por sí mismos[1]. De ahí la necesidad para el artista de instruirse acerca de los Dioses.

En sus *Precetti della Pittura*[2], Giovanni Battista Armenini enumera los autores que todo artista, en su opinión, debe poseer en su biblioteca. Indica en primer lugar las obras que constituyen autoridad en materia de historia sagrada. Para la Fábula, dice, debe leerse la *Genealogía de los Dioses*, de Boccacio; las *Metamorfosis* de Ovidio; la obra *«di Alberico, cioè del Cartaro»*. La confusión de los dos nombres, Albricus y Cartari, es muy curiosa. Pero sobre todo es sorprendente ver *«Las Imágenes de los Dioses»* puestas en paralelo con esa «Biblia de los pintores» que fue, en aquella época, las *Metamorfosis*.

El famoso Lomazzo, en su *Tratado de la Pintura*[3], consagra casi todo un libro —el libro VII— a la iconografía de los Dioses; y concluye así:

[1] Por supuesto, el retrato queda aparte. Venecia y Florencia conocen la pintura histórica; pero ésta se halla enteramente impregnada de alegoría y mitología. Cf. DEJOB, *De la influencia del Concilio de Trento en la literatura y las Bellas-Artes*, Paris, 1884, p. 261.

[2] G. B. ARMENINI, *Precetti della Pittura* (Rávena, 1587), ed. de 1820, p. 318.

[3] Giov. PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della Pittura* (Milán, 1584), ed. de 1844, t. III, p. 272.

«...Molte altre cose... si possono in gran parte studiare per gli autori citati nella *Genealogia dei Dei degli antichi* e nella sposizione dell'Immagine loro che v'ha fatto Vincenzo Cartari, le quali io per brevità lascierò per esser tropo lunga faccenda» («... Muchas otras cosas... se pueden estudiar a propósito de los autores citados en la *Genealogía de los Dioses de los antiguos* y en la exposición de sus Imágenes que ha realizado Vincenzo Cartari, de las que prescindiré por brevedad, pues se trata de un asunto demasiado amplio»).

Algunas páginas más arriba[4], hablando de la Imagen de la Eternidad, había mencionado ya a Cartari como traductor de un pasaje de Claudiano. Olvida sin embargo decirnos que todos los extractos poéticos que cita referentes a los otros dioses son igualmente traducciones de Cartari. Sobre todo se olvida de advertir que *su propio texto,* en la mayor parte de este libro VII en que trata sobre los Dioses, no es otro que el de Cartari. ¡Se contentó con plagiar en 21 capítulos[5], resumiéndolo, el *Imagini degli Dei!*

Ya es característico que nuestros críticos crean que deben poner libros de este tipo en manos de los artistas: supone una denuncia de la insuficiencia de su cultura y su imaginación. De hecho, muchos de ellos son ignorantes, o no han recibido más que una educación superficial[6]; y lo que es más grave (pues no todos los grandes maestros del Renacimiento fueron sabios), carecen de fuerza creadora. Esa es la razón por la que se les ve implorar con tanta frecuencia la asistencia de un docto consejero[7], no sólo para la concepción de conjunto de su obra, sino incluso para la ejecución del más mínimo detalle.

Es fácil imaginar que los manuales de Boccacio, de Gyraldi, de Conti, de Cartari sobre todo, a los que les remiten quienes rigen el gusto artístico, les resultasen auxilios providenciales. Cabe preguntarse, es cierto, si la presencia junto a cada uno de ellos de un erudito que le trazaba el plan general y le prodigaba sus instrucciones no hacía en cierto modo superfluo el uso de un manual. El estudio de los grandes conjuntos mitológicos de final de siglo nos permitirá discutir esta objeción. Es seguro, en todo caso, que la consulta de los manuales va resultando cada vez más fácil; las remodelaciones que sufren, a cada edición, los van aproximando poco a poco a la forma de un repertorio. Así, la *Mitología* de Conti está provista ya en la primera edición de un índice, muy claro, de nombres propios; este índice remite, para cada episodio, no sólo a la página, sino a la línea buscada; las líneas están ya numeradas en la edición veneciana de 1581. En la misma fecha, en la edición latina de Cartari, el traductor Du Verdier insiste en la comodidad del sumario puesto al final del volumen, y en el que ha condensado «imaginum designationem absque explicatione, ex universo libro collectam» («la indicación de la imagen sin la explicación, la síntesis de todo el libro»); pues bien, Du Verdier es precisamente uno de los que subrayan la utilidad de la obra para los pintores; ve incluso en esa utilidad una de las razones de su éxito. La edición de Padua, en 1608, marca mucho más netamente aún la preocupación por hacerla de fácil consulta. César Malfatti se felicita por su claridad: en adelante las imágenes, en lugar de estar confusamente mezcladas, se hallan «più ordinate ed a luoghi suoi meglio accomodate». Al abrir el libro en tal o cual imagen, se sabrá en seguida «su significación y su alegoría, con la explicación alegórica de los animales y de los jeroglíficos: lo cual ahorra el esfuerzo de leer dos, tres o cuatro páginas para saber lo que quiere decir». «Ahorrar esfuerzo», ésa es la preocupación dominante. Que influye también en las ilustra-

---

[4] *Ibid.*, p. 257.

[5] El libro VII, que comprende 33 capítulos, sólo reserva cuatro a la iconografía sagrada. Todos los demás, salvo la Introducción, la Conclusión y los capítulos 23 y 28, están exclusivamente consagrados a los dioses paganos.

[6] V. a este propósito las observaciones de Dejob, *op. cit.*, pp. 261 y ss., sobre los Zuccari, el Carrachi, el Albano, el Guido, Vasari.

[7] V. cap. siguiente (*infra*, pp. 233 y ss.).

ciones; se trata siempre de los grabados de Zaltieri, groseramente reproducidos. Pero bajo cada uno de ellos un comentario explicativo de algunas líneas pone al lector al corriente, o al menos empieza a hacerle inteligible, la escena representada. Además, al comienzo, se han añadido algunos «cuadros sinópticos»: una página dividida en cuatro compartimentos presenta al conjunto de los Dioses —celestes, marinos, infernales y silvestres—. Otra página reúne las cuatro estaciones del año, con sus atributos y los animales que les están consagrados.

En fin, Malfatti ha creído que debía añadir como apéndice un «Catalogo... de 100 dei piú famosi Dei, loro natura e proprietà estratte da questo e altri autori...».

Se trata, por consiguiente, de aproximar la obra de Cartari a la forma práctica de un Diccionario-Album, que pueda servir incluso a quienes carezcan del ocio suficiente como para leer con amplitud el texto y las referencias[8]. Esta tendencia a dividir la mitología en argumentos clasificados que a continuación se ofrecen, ya completamente preparados, «alli Poeti, Pittori e Scultori» se observa en otras obras contemporáneas. Sin hablar de los resúmenes de Ovidio que no son más que una serie de imágenes[9], hay que señalar la *Mitología* de Tritonio, aparecida en 1560[10], cuya ambición era presentar la fábula en forma condensada y cómoda, para hacerla accesible a todos. «Dedi operam ut ex illius XV Metamorph. libris fabulosa breviter colligerem *exempla,* atque ita in *communes locos* redigerem, ut in scribendis carminibus *ad omnia fere possint adaptari*». Estos «passe-partout» que benevolamente prepara para los poetas de inspiración escasa, ¿no hacen pensar en los Dioses de Cartari, completamente equipados y clasificados en perfecto orden, a disposición de los artistas con dificultades? El arte, como la poesía, acude a buscar en las recetas y las fórmulas la savia que empieza a faltarle. Libros como las «*Imágenes*» y la «*Mitología*» responden, más que a necesidades nuevas, a insuficiencias nuevas.

En la insistencia con que los teóricos recomiendan a los artistas la lectura de obras instructivas, aparece otra inclinación de la época —la pedantería, o si se quiere, el gusto por la erudición mitológica.

No les basta en efecto con que los artistas posean un conocimiento general de la fábula y de los dioses; en este capítulo, se van haciendo cada vez más exigentes y severos; y siempre dispuestos a subrayar «quam gravis, quam utilis et necessaria sit tota haec fabularis historiae cognitio» («lo grave, útil y necesario que es todo este conocimiento de la historia de la fábula»).

El diálogo de Raffaello Borghini, *il Riposo,* contiene una controversia muy significativa a este respecto[11]. Uno de los interlocutores ha citado a Horacio:

> *Pictoribus atque poetis*
> *Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas...*
>
> [Siempre fue licencia de pintores y poetas / atreverse a cualquier cosa.]

Pero en seguida se ponen de acuerdo al juzgar que los artistas *abusan de esta licencia.* Un pintor merece ser censurado cada vez que se permite «modificar la historia, o la

[8] V. también en la edición (Du Verdier) de 1683 una disposición con pretensión de utilidad: el Indice es al mismo tiempo un sumario, en el que la descripción de cada dios vuelve a aparecer al completo.

[9] Por ej. *La Vita et Metamorfoseo d'Ovidio figurato e abbreviato in forma d'epigrammi da M. Gabriello Symeoni,* Lyon, 1584, y el álbum de TEMPESTA, *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidii libri XV aeneis formis incisi, et in pictorum antiquitatisque studiosorum gratiam nunc primum editi,* Amsterdam, 1606.

[10] *Antonii Tritonii Mythologia, fabulosa exempla ad virtutum et vitiorum seriem redacta, ex ovidiana Metamorphosi selecta,* Bologna, 1560.

[11] Ed. 1730, pp. 40 y ss.

Fábula» y sobre todo representar *«atributos o vestidos que no convienen a las figuras»* (p. 46). Las «cose disconvenevoli» empobrecen un cuadro en lugar de embellecerlo[12]. Tal juicio implica entablar un proceso a Tiziano (pp. 45-48), que no respetó la versión original de Ovidio cuando representó a Adonis buscando escaparse de los brazos de Venus. En cambio, Miguel Ángel representó fielmente la Noche, tal como la describían los Antiguos, cuando le concedió como atributos la lechuza y la luna sobre la frente. ¿Pero qué decir de las figuras del Día, del Crepúsculo y de la Aurora? No llevan ninguno de los atributos indicados por los buenos autores.

Constituye por consiguiente una falta inexcusable no dar a sus figuras los signos exteriores que permiten reconocerlas; pero no es menos grave equivocarse de signos. Y Michelozzo se pregunta si no será «su escaso saber» lo que hace que le parezcan extravagantes las guirnaldas de pino que Ammanati ha colocado en su estatua de Neptuno. El Vecchietta discute entonces la cuestión de saber a quién dieron los Antiguos por atributo el pino. Cita a este propósito a Valeriano y a Cartari, con los cuales, por lo demás, no siempre está de acuerdo... Llega incluso a distinguir (p. 51) entre *pino* y *arbore picea,* «che è spezie di pino e molto simile all'abete». Explica con complacencia, y con gran refuerzo de citas, que el pino pertenecía no sólo a Cibeles, sino también a Baco, por más que raramente se le vea con este atributo. Sirigatto y Valori intervienen a su vez en el debate, y dan prueba también ellos, por sus hipótesis eruditas, de una ciencia mitológica imperturbable.

Hay que destacar la insistencia con que vuelven una y otra vez sobre los atributos de los Dioses. Y es que su exacto conocimiento representa a sus ojos, nada menos que una condición del arte. «Si el pintor quiere pintar un Júpiter a la perfección..., es preciso ante todo que sepa quién es Júpiter; después debe estar atento a sus proporciones, a su movimiento, a su color...; en fin, debe ocuparse de *su forma,* que le manifiesta y hace que se le reconozca: los rayos, el águila, el cetro, el atuendo y todos los atributos que le han dado los poetas»[13]. Se ve aquí cuán particular es para un teórico de esta época la noción de *forma:* se identifica con la iconología, la ciencia de las «forme esteriori»; y sabemos, por el propio Lomazzo, «quanto il sapere la forma esteriore di ciascuna cosa sia non pur utile, ma necessario nella pittura[14]» («cuán necesario, y no sólo útil, es en pintura conocer la forma exterior de cada cosa»). ¿No ha consagrado trescientas páginas de su *Tratado* a establecer una especie de Iconografía universal? Ya hemos señalado los capítulos sobre los Dioses paganos, que tanto deben a las *«Imágenes»* de Cartari[15].

Si la noción de *forma* así entendida se nos ha ido haciendo progresivamente extraña, debemos concederle la máxima importancia cuando se trata de apreciar las obras de arte de esta época. El «amateur» de hoy sólo accesoriamente se preocupa por el tema representado; con tal de que obtenga una satisfacción sensual, todo detalle expresivo del contenido le resulta indiferente. Los *«amorevolissimi della professione»* buscaban, en el siglo XVI, algo muy distinto en el cuadro. Lo que les importaba en primer lugar era la idea que encerraba. De ahí el extremado interés que concedían a los signos exteriores destinados a traducir esa idea, y particularmente a los atributos, que son asimismo símbolos. El águila «significa» Júpiter; es parte constante de su «forma». En las representaciones figuradas, pertene-

---

[12] Ya L. B. ALBERTI, que en su *Tratado de la Pintura* (ed. Langlois, Paris, 1651) afronta casi exclusivamente las composiciones mitológicas, pedía que el artista aprendiera en los libros (pp. 41-42), o en sus amigos doctos (p. 45), todos los detalles de la Fábula; e insistía en la necesidad de representar correctamente a cada Dios: «E non è conveniente fare una Venere o una Minerva vestita da pitoccho: ne fare un Giove o un Marte vestiti da una veste da donna...» (pp. 30-31).

[13] LOMAZZO, *Idea del tempio della Pittura,* 2.ª ed., pp. 17 y ss. V. el capítulo XXV, p. 70: Dell'ultima parte della Pittura, e sue specie.

[14] *Trattato,* III, p. 7.

[15] V. *supra,* p. 207.

cerá por consiguiente al Dios, como este o aquel músculo pertenece al brazo. Y el artista tiene incluso el deber, para evitar todo equívoco, de multiplicar las señales de identidad. Se sigue de ahí que debe, en primer lugar, conocerlas. La ciencia mitológica no es un complemento, ni tampoco un anexo; es una región del terreno propio del arte.

Si añadimos que Lomazzo, en el prólogo de su *Tratado*, advierte al pintor que debe estar versado en la iconografía *«no sólo de los Griegos o de los Romanos*, sino también de los Medos, de los Persas, y de todas las demás naciones...[16]», tendremos que concluir que los tratados mitográficos de Gyraldi, de Conti y de Cartari satisfacían todas las exigencias de los teóricos. Eran los auxiliares que la época reclamaba: manuales a la vez cómodos y eruditos, que permitían a cada cual reproducir sin error y sin omisión las «formas», consideradas en adelante como un elemento esencial del arte; una mitología extraída de los autores menos corrientes[17], enriquecida por las aportaciones más extravagantes, que posibilitaba al artista alardear de su saber, y al público ejercitar su sutileza.

La actitud de la Iglesia ante la mitología es más rica aún en enseñanzas.

A lo largo de toda la Edad Media, por boca de sus clérigos o de sus pontífices, había hecho oír protestas o advertencias más o menos severas dirigidas a quienes perpetuaban el recuerdo de los dioses[18]; desde el alba del Renacimiento, comienzan de nuevo a censurar a los «paganos» que los glorifican. Son conocidos los episodios más destacados de esta reacción. Ya Coluccio Salutati, discípulo de Petrarca, se vio obligado a defender el humanismo contra las acusaciones de impiedad lanzadas por el camaldulense Giovanni de San Miniato y el dominico Giovanni Dominici; este último —tal como, antaño, Gregorio de Tours[19]— deploraba en su *Lucula Noctis* que se meditara más sobre la juventud de Júpiter y Saturno que sobre Cristo y el Espíritu Santo[20]. Más tarde, como ya hemos visto[21], el papa Pío II Piccolomini reprocha a Segismundo Malatesta el haber transformado San Francisco de Rímini en templo de los gentiles *«ut non tam christianorum quam infidelium daemones adorantium templum esse videretur»* («de modo que no parecía ser tanto templo de cristianos como de infieles adoradores de divinidades paganas»). En fin, en los últimos años del siglo, Savonarola desata su generosa cólera... Pero es en vano: el Cinquecento ve establecerse el imperio irresistible de la mitología en la literatura y en el arte. No obstante, las indignaciones y las amenazas de estos censores explican las precauciones con que los mitógrafos contemporáneos, al igual que sus predecesores medievales, abordan el tema; y se guardan mucho, al tratarlo, de ofender a «la verdadera religión».

Pudiera creerse que la Contra-Reforma iba a marcar el comienzo de una reacción distinta, más sistemática y profunda; y que tras el Concilio de Trento iba a abrirse para el arte una era de austeridad, cuyas primeras víctimas serían los dioses. Son los tiempos, en

---

[16] *Trattato*, I, p. 17

[17] Cf. más adelante, a propósito de Bronzino, cómo se vive en ese momento el horror de lo «demasiado conocido».

[18] V. *supra*, la Tradición moral, p. 79 y ss.; cf. J. ADHÉMAR, *op. cit.*, pp. 16-17.

[19] V. *supra*, la Tradición moral, p. 81.

[20] *Beati Johannis Dominici Cardinalis S. Sixti Lucula Noctis*, texto latino del siglo XV editado por Rémi COULON, O. P., Paris, 1908. Este tratado es del mayor interés, porque contiene una refutación punto por punto de todos los argumentos invocados por los humanistas a favor de la cultura antigua en general, y de la mitología en particular.

En su Introducción, p. LXI, nota 2, Coulon cita una curiosa carta de Giovanni da San Miniato a Angelo Corbinelli a propósito de la lectura de Virgilio y de Ovidio: *« ...haec omnia non solum vanitas... sed in ore christicolae pene blasphemiae sunt, idolorumque ignota cultura, quae velut monstruosa portenta mentem inquinant, mores dissipant...»*, etc. La posición de Coluccio SALUTATI, en lo que concierne a los dioses, se halla netamente resumida en su *Epistolario*, I lib. IV, epist. XV, pp. 301-303.

[21] V. *supra*, la Tradición enciclopédica, p. 112.

efecto, en que Pío V expulsa a los «ídolos» del Vaticano, en que Sixto Quinto le hace precipitarse desde lo alto del Capitolio, y manda esculpir, en la fuente del Acqua Felice, un Moisés en lugar de un Neptuno; en que los predicadores truenan a cual más y mejor contra el paganismo; y son los tiempos en que se ve a artistas como el Ammanati[22] arrepentirse públicamente

> *...de haber pintado y esculpido, poniendo el alma en peligro,*
> *¡oh vergüenza!, a Baco ebrio o a Diana sorprendida.*

Pero a despecho de estos síntomas, es fácil constatar que los dioses no padecieron demasiado por estos accesos de virtud, y que la mitología continuó cada vez con más fuerza poblando de desnudos las galería y los palacios, con el consentimiento y el estímulo de la propia Iglesia en la persona de sus prelados. La falta de instrucción, y sobre todo de fuerza creadora, ponía, como hemos dicho, a los artistas bajo la dependencia de los doctos, de quienes recibían dócilmente —frecuentemente con agradecimiento— minuciosas indicaciones. ¿Quiénes son estos eruditos? Precisamente las gentes de Iglesia, los teólogos y sus familiares, Panvinio, Caro, el propio cardenal Sirleto[23]. Vicenzo Borghini, prior de los Inocentes, en Florencia, es el indispensable organizador de las Mascaradas de los Dioses, y el consejero benévolo del que Vasari no sabe prescindir[24]; y la tradición dice que fue Monseñor Agucchi quien sugirió a los Carrachi el tema de su famosa Galeria... Sin duda la influencia de los eruditos eclesiásticos hubiera debido, muy por el contrario, apartar a los artistas de temas tan profanos, y llevarles a penetrarse de un espíritu más cristiano; pues bien, dicha influencia se ejerce en un sentido por completo opuesto: al final como al comienzo de este siglo, las decoraciones paganas más importantes se realizan para cardenales: el ejemplo de los Palacios Farnesio de Roma y de Caprarola es bastante concluyente a este respecto[25]; de tal modo que los eclesiásticos favorecen, no sólo con sus consejos, sino también con sus encargos, los abusos que deberían reprimir.

Esta situación sólo en apariencia es paradójica; y sería un error imputarla únicamente al relajamiento de un clero epicúreo, sin conciencia e impío. En realidad, la contradicción se mantiene desde los primeros siglos del cristianismo: enraiza en la propia cultura de los hombres de iglesia. Alimentados en las letras antiguas, los más escrupulosos de entre ellos no pueden deshacerse de sus recuerdos clásicos y de sus hábitos espirituales; y continúan amando, como humanistas, lo que condenan —o deberían condenar— como teólogos. Acordémonos de san Agustín o de san Jerónimo, y de sus tormentos... ¡Esa poesía profana que ellos quisieran maldecir, hechiza su espíritu[26], ha penetrado en su corazón! En el siglo XII, un Guibert de Nogent, un Pierre de Blois, acarician en secreto a estos Antiguos de los que públicamente reniegan... Hildebert de Lavardin recuerda a los fieles que son hijos de Cristo, no de Minerva o de Venus[27]; pero ese mismo Hildebert celebra en versos latinos las

---

[22] Escribe a sus colegas de la academia florentina, el 22 de agosto de 1582: «Il far dunque statue ignude, satiri, fauni o cose simili è grandissimo e gravissimo errore». V. BOTTARI, *Racc. d. lett.*, Milán, 1822, III, 532 y ss.

[23] V. Ch. DEJOB, *op. cit.*, pp. 261 y ss.

[24] V. en VASARI, *Opere*, ed. Milanesi, t. VIII, las cartas de Vasari a Borghini del 19 y del 21 de junio de 1565; pp. 394-395: «Io aspetto più voi che il Messia».

[25] Entre tantos ejemplos de la predilección de los prelados por la mitología, v. la carta de Vasari a N. Vespucci, ed. Milanesi, VIII, p. 234; se trata de una tela destinada al cardenal Ippolito de Medici, Venus y las Gracias: «Che al cardinale gli è piaciuto tanto quel satiro, ed a papa Clemente, che, finita questa, vogliono ch'io faccia una tela maggiore assai, che sia d'una battaglia di satiri, baccanalia di fauni, ed altri selvaggi Dei»; y otra carta a Ottaviano de Medici, sobre la Bacanal y el Harpócrates, *ibid.*, pp. 235-236: «Che tutto questo m'ha fatto fare papa Clemente, per essempio del Cardinale nostro..».

[26] V. MARROU, *op. cit.*, pp. 128-131.

[27] V. ADHÉMAR, *op. cit.*, pp. 17-18.

estatuas de los dioses, y su belleza sobrenatural. El papa Pío II, que reprocha a Segismundo Malatesta el haber «paganizado» un santuario cristiano, es al mismo tiempo ese Aeneas Sylvius, arqueólogo y erudito, cuya elegante prosa se adorna con reminiscencias mitológicas, y que defiende, si llega el caso, las *Metamorfosis* de Ovidio[28]. Ciertamente, entre los prelados romanos del siglo XVI, la corriente pagana predomina, en la mayoría de los casos, a expensas de la moral y de la fe; pero en fin, cuando se complacen en componer un paralelo ciceroniano entre Diana y la Virgen María, e incluso cuando se deleitan contemplando unas Bacanales[29], permanecen dentro de la lógica de su educación.

Por ello se explica también la indulgencia de los censores oficiales u oficiosos, tras el Concilio de Trento; en su mayor parte se limitaron a denunciar como «inconveniente» el empleo de esta mitología, que era sin embargo el síntoma más aparente del retorno del espíritu pagano: lo juzgaban, sin duda, el más inofensivo también[30].

Algunos sin embargo se sentían contrariados por la incesante repetición de las imágenes mitológicas. Y en primer lugar, el cardenal Paleotto, que justamente llama a las gentes cultivadas —por consiguiente al «personal eclesiástico»— a tomar conciencia de sus responsabilidades.

Uno de los capítulos del *Discurso*[31] que consagró a las Imágenes sagradas y profanas se titula: *Delle pitture di Giove, di Apolline, Mercurio, Giunone, Cerere, et altri falsi Dei.* Contiene advertencias muy significativas (L. II, cap X):

«Ese abuso, que consiste en cultivar el recuerdo de los dioses, es tanto más peligroso y vituperable por cuanto que, con el pretexto de estudiar la literatura o la antigüedad, se insinúa con frecuencia entre las gentes más distinguidas» (P. 122 v.).

«Se me objetará: estas imágenes son instrumentos para el estudioso; son preciosas para el conocimiento de la antigüedad; o cualquier otro motivo honorable, basado en que se leen las obras de los paganos y las fábulas de los poetas, que están llenas de alusiones a estos dioses. A lo cual responderé: lo que sobre todo censuramos es el uso consistente en colocar estas imágenes bien a la vista, y en servirse de ellas como decoración en las habitaciones. En consecuencia, si alguien necesita tener en su casa —únicamente por razones de estudio— imágenes de este tipo, debe al menos tener prudencia de colocarlas en lugares apartados. Esta precaución deberá ser observada principalmente por las gentes de Iglesia» (P. 124 r.-v.).

Así pues, la mitología es peligrosa: las imágenes de los Dioses, «inmundas y perversas», no deben ser admitidas más que con la reserva expresa de que se las mantenga «en secreto», para evitar que su nociva influencia se ejerza sobre el público.

Tamaña severidad no arredró a los artistas; pero no dejó de turbarles; tanto más cuanto que Paleotto no se queda en eso. Llega incluso a condenar «los motivos grotescos», presuntamente en nombre de la razón (L. II, cap. 37-42). Persigue por consiguiente la mitología hasta en sus derivaciones más inocentes; sustrae a los artistas hasta los motivos de pura decoración.

Es una pena que Paleotto no haya publicado más que el sumario de sus tres últimos

---

[28] *De Liberorum educatione*, en *Opera Omnia*, Basilea, 1551, I, p. 984: *«Ovidius... in plerisque... locis nimirum lascivus: praeclarissimum tamen opus ejus cui Metamorphoseos nomen indidit; propter fabularum peritiam quas noscere non parvi fructus est, nullo pacto postergandum est...»*. Se ve que el moralista cristiano se inclina ante los argumentos del erudito.

[29] V. RODOCANACHI, *Roma en tiempos de Julio II y de León X*, pp. 137 y ss.

[30] V. DEJOB, *op. cit.*, pp. 147-149.

[31] PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane... diviso in cinque libri, dove si scuoprono vari abusi loro... raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Mons. Ill. e Rev. card. P. vescovo di Bologna*, Bolonia, 1584.

libros: el Libro III debía estar enteramente dirigido contra «los pintores lascivos» —por consiguiente sobre todo contra la Fábula, terreno natural de los desnudos y de las imágenes sensuales...—. «Que las estatuas y las imágenes de hombres y mujeres tienen un poder natural para conmover nuestros sentidos» (cap. XI); «Argumentos de los pintores para excusarse de pintar figuras desnudas, lascivas o en actitudes deshonestas» (cap. XXII); «Réplica a las objeciones de los pintores»; «Otras réplicas que demuestran que ningún motivo puede excusar a los pintores por representar temas indecentes o lascivos» (cap. XXIII y XXIV). Estos títulos de capítulos, entre otros, indican suficientemente que la argumentación hubiera apuntado a la mitología; pero prueban también que los artistas se hubieran sentido afectados. Amenazados, se hubieran construido un sistema de defensa; y es ese sistema el que hubiera sido interesante conocer y analizar.

Pedro de Cortona y el jesuita Ottonelli se encargaron felizmente, en el siglo siguiente, de fijar los principales puntos de la controversia; inspirándose en las ideas de Paleotto y en las del P. Possevino[32], consagran en su *Tratado*[33] un capítulo importante a las Imágenes de los Dioses: *del giuditio che si puo fare dell'immagini de'falsi dei de'gentili.* Las objeciones de los artistas son expuestas en él, y refutadas una tras otra; no hay lugar alguno en que su actitud se manifieste de modo más claro (pp. 82-88).

No se consideran convencidos, por supuesto, por los argumentos de sus adversarios que proclaman con solemnidad: *«Christus Dominus in mundum venit, et sanguinem profudit, ut omnem Deorum memoriam extingueret»* («Cristo nuestro Señor vino al mundo y derramó su sangre, para que toda memoria de los Dioses se extinguiera»). La pintura y la escultura, responden, no mantienen el culto a los dioses; conservar su memoria carece de todo peligro en la actualidad, cuando ya la superstición ha desaparecido del mundo.

Por lo demás, se apresuran a aclarar, *los artistas no tienen elección:* muchos señores o príncipes encargan para la decoración de sus palacios figuras de este tipo, y es preciso obedecerles; por otra parte, cuando se trata de vastos conjuntos decorativos, sólo la mitología permite al pintor desplegar toda la erudición y toda la variedad necesarias.

Esos son los argumentos decisivos —pronto veremos que triunfaron sobre los escrúpulos de los artistas más devotos—; y los censores no encuentran para contraponerles más que débiles respuestas: «Siempre cabe suplicar al príncipe que recapacite sobre sus encargos» y en cuanto a la erudición y la variedad, *«son evidentemente cualidades indispensables;* ¡pero el artista puede mostrarse ingenioso y sabio sin recurrir a las imágenes de los falsos dioses!»

Para aquellos que se obstinan en su severidad, los artistas se reservan un último argumento, el más especioso quizá, pero para nosotros el más interesante de todos:

Las figuras de los Dioses, *simbólicamente interpretadas,* enseñan e inspiran al amor por el bien y el odio al mal. Y en este caso resulta vano invitarles a considerar que: «Un buen pintor puede representar de otro modo los vicios y las virtudes; y por otra parte, ¿cuánta gente es capaz de comprender la significación moral de los mitos?». La excusa es demasiado cómoda, y sobre todo está excesivamente bien adaptada al gusto de la época, como para que quieran renunciar a ella. Pero será preciso, para poder invocarla de buena fe, que modifiquen sus temas en un sentido más o menos edificante; tendrán que reservar, en sus composiciones, una parte más o menos aparente a la Alegoría; y es aquí donde se descubre la influencia directa de la Iglesia sobre las formas del arte «pagano».

---

[32] Ant. Possevino, *Tractatus de poesi et pictura ethnica humana et fabulosa, collecta cum vera, honesta et sacra.* Disert. incluida en *Biblioteca Selecta,* Roma, 1593.

[33] Odomenigico Lelonotti y Britio Prenetteri (anagramas), *Trattato della Pittura e scultura, uso, et abuso loro... in cui si resolvono molti casi di coscienza intorno al fare e tenere l'Immagini sacre e profane,* Florencia, 1652.

Veamos en primer lugar cómo se manifiesta, en la segunda mitad del siglo XVI, ese retorno a la Alegoría considerada como antídoto moral de las representaciones mitológicas.

En 1554 aparecen *«Le Trasformationi tratte da Ovidio»*, por Dolce[34]. La dedicatoria a Monseñor Perinitto, obispo de Arzas y consejero de Carlos-Quinto, aparece envuelta en precauciones:

«No hay nada que sea más indigno que predicar fábulas y amores al César, sobre cuyos hombros ha depositado la divina providencia la tarea de sostener la Religión cristiana... Serán muchos los que, con toda seguridad, juzgarán mi atrevimiento poco prudente, incluso extremadamente imprudente...»

Pero la excusa surge presta:

«No obstante, aquellos que quieran examinar con ojo juicioso no la apariencia superficial de las fábulas contenidas en este libro, sino los móviles que las inspiran, y los fines con arreglo a los cuales fueron compuestas, se darán cuenta que bajo la corteza de sus amables ficciones se halla contenido todo el jugo de la moral y de la teología».

Y por eso Dolce tiene buen cuidado de hacer que la traducción de cada canto vaya seguida por una «alegoría» en la que se desprende su significación piadosa.

El canónigo Comanini no razona de modo muy distinto. «Decimos por consiguiente que estas fábulas ineptas y vacías (y que no merecen el nombre de fábulas) no debe convertirlas un hombre con sentido en tema de un cuadro, por cuanto no sirven para nada y no enseñan nada; pero *las otras*, es decir, las que encierran una significación y expresan una verdad, bien puede representarlas a su antojo[35]».

Este «distinguo» deja, por supuesto, entera libertad a los artistas; pues, ¿de qué fabula y de qué figura es imposible extraer una interpretación edificante? La Edad Media nos ha demostrado copiosamente que en este terreno el ingenio de las gentes de bien no conoce límites... Y el Renacimiento, a este respecto, no está por debajo de la Edad Media[36].

Pero a partir del momento en que el Concilio de Trento hace oír sus advertencias, la alegoría, más que nunca, se convierte en un medio, en una especie de expediente para escapar a la censura: declara inocentes tanto las imágenes paganas como los relatos licenciosos[37].

Hay diferentes maneras de emplear este contraveneno. Se puede administrar *a posteriori.* Permítasenos aquí pedir prestado al siglo XVII un ejemplo célebre. Todo el mundo conoce la Dafne del Bernini, y los versos grabados en su zócalo:

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae
Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras...

[Todo el que amando persigue los placeres de la belleza fugitiva, / a la postre llena sus manos de hojarasca, y recoge bayas amargas.]

[34] DOLCE, *Le Trasformationi tratte da Ovidio... con gli argomenti et allegorie al principio et al fine di ciascun canto,* Venecia 1554 (y 1568, 1570, etc.).

[35] V. Gregorio COMANINI, *Il Figino, ovvero del fine della pittura...*, Mantua, 1591, p. 162.

[36] V. *supra*, la Tradición moral, p. 88.

[37] DEJOB, *op. cit.*, p. 184.



101. Eros y Anteros (Cartari, *Imagini*, 1571).

102. El Amor celeste y el Amor profano (A. Carrachi). Roma, Palacio Farnesio, Galería.

Son del cardenal Barberini —más tarde Urbano VIII—, que los improvisó para «poner remedio» a los turbadores encantos de la ninfa, y para calmar los escrúpulos del cardenal de Surdis[38].

Lo que Urbano VIII supo hacer con un epigrama, los Carrachi lo habían intentado en la Galería Farnesio, más seriamente quizá, con ayuda de pequeños emblemas discretamente colocados en los ángulos de la sala. Estas *«quattro dottissimi immagini»* nos enseña Malvasia, según Bellori, son el *fundamento de toda la obra;* representan las fases de la lucha entre el amor celeste y el amor profano, simbolizados por dos Eros que se disputan una palma (ver fig. 102). Estos *putti*[39], que al principio pasan desapercibidos, tienen como misión advertir al espectador atento de que todas las figuras mitológicas que decoran la galería son, en realidad, otras tantas alusiones «a los castigos del vicio, y a la recompensa de la virtud...»[40].

Con frecuencia en fin, es a los propios dioses a quienes el artista, más o menos convencido, confía la tarea de encarnar ideas o moralidades. Vasari lo declara con una cierta pretensión, a propósito de sus frescos del Palazzo Vecchio de Florencia: *«E se in questa sala ed in altre vo dichiarando queste mie invenzioni sotto nome di favolosi dei, siami lecito in questo imitar gli antichi, i quali sotto questi nomi nascondevano allegoricamente i concetti della filosofia*[41]*»* («Y si en ésta y en otras salas voy declarando mis creaciones bajo la advocación de los dioses fabulosos, séame permitido en esto imitar a los antiguos, que escondían alegóricamente bajo estos nombres los conceptos de la filosofía»).

Al mismo tiempo, su mitología, convertida en «filosófica», escapa a las críticas de los censores. Incluso aquellos que, como Giacomo Zucchi, se guardan de reconocer bajo la corteza de las fábulas la *«sapientia veterum»*, no pueden impedirse invocar las alegorías tradicionales: «Al igual que la redonda cola ocelada del pavo real y el arco-iris, atributos de Juno, se desvanecen y desaparecen, así mismo quedan a nada reducidas las riquezas y la ambición»[42].

Así pues, las advertencias de la Iglesia no quedaron absolutamente sin efecto. Sin conseguir (e incluso sin buscarlo) apartar a los pintores de sus temas paganos, favorecieron de modo decisivo su inclinación por la alegoría.

El espíritu de la época, en efecto, ya les impelía a ello: todo les predisponía a ver esencialmente en la pintura un medio de «hacer visible el pensamiento». A ellos se dirigía Raffaello Borghini[43] cuando traducía, palabra por palabra, la fórmula de Gregorio Magno: *«Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura»*[44] («Lo que la escritura a los lecto-

[38] *Diario del Caballero Bernini en Francia*, París, 1930, pp. 42-43. Cf. las interpretaciones edificantes de Dafne en la Edad Media, por ej. en las *Moralia* de Robert HOLKOT: «Febo aspira a la vana gloria del mundo, que es Dafne»; o también: «Dafne es un alma cristiana amenazada por el diablo, y salvada por su súplica», v. *supra*, la Tradición moral, p. 94. Para los Jesuitas, la misma fábula expresa que «la huida es el medio más seguro para escapar a las traiciones». V. el P. MÉNESTRIER, *El Arte de los Emblemas*, p. 71. Consultar W. STECHOW, *Apollo und Daphne*, Studien d. Bibliothek Warburg, 1932.

[39] *Felsina pittrice*, ed. 1844, pp. 314-315.

[40] Esos dos amores que se disputan la palma están representados en Cartari, ed. 1571, p. 504 (ver fig. 101); cf. PANOFSKY, *Der gefesselte Eros*, *Oud Holland*, 1933, pp. 193-217, especialmente pp. 193-198; parece cierto que los Carrachi utilizaron a Cartari; en todo caso, en el Palacio Magnani, en Bologna, que ellos decoraron, se descubre un «Apolo con cuatro jarrones» que viene de las *Imagini*, ed. de Venecia 1580, p. 85.

[41] Ed. Milanesi, VIII, *Ragionamenti del Sig. Giorgio Vasari sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze*, etc. Ragion., I, p. 18.

[42] ZUCCHI, *Discorso sopra li dei de'gentili e loro impresse*, Roma, 1602; p. 51.

[43] *Il Riposo*, p. 77.

[44] *Epist.*, IX, 9. Las ideas, declara GIORDANO BRUNO en su *De umbris idearum*, sólo pueden ser expuestas incorporándolas a imágenes. V. el comentario de CASSIRER, *Individuo e Cosmo*, pp. 120-121.

res, eso muestra la pintura a los legos»). Es un argumento que van a repetir hasta la saciedad, y durante muchísimo tiempo. «La principal razón, escribe el abate Pluche en 1748, por la que los pintores continúan teniendo la prerrogativa de emplear las fábulas y la alegoría, es que no pueden mostrar directamente a los ojos los temas intelectuales, y se ven obligados, para tornarlos sensibles, a darles un cuerpo y a vestirlos»[45].

De ahí, por otra parte, la extraordinaria difusión de las figuras simbólicas a finales del siglo XVI[46]. Ya hemos esbozado la historia de ese movimiento, cuyos orígenes inmediatos hemos buscado en el neo-platonismo del Quattrocento, y en la pretendida revelación de los enigmas jeroglíficos. La boga creciente de los «Emblemas» testimonia su amplitud y nos muestra, justamente, qué papel jugó la Iglesia en su propagación.

En efecto, esta pseudo-ciencia, que nos enseña a disimular, o a descubrir, los más serios preceptos bajo las más frívolas apariencias, es un medio providencial para acercar o para reconciliar el mundo pagano y el mundo cristiano, lo profano y lo sagrado, en el momento mismo en que su ruptura aparece como inminente: basta, por ejemplo, para «santificar» la Fábula, con prestarle un sentido espiritual. Este juego de sobre-entendidos autoriza todas las alianzas y todas las transposiciones: los Emblemas «cristianos»[47] utilizan, para ilustrar las verdades de la fe, los elementos de la iconografía pagana; y Cupido, provisto de una aureola postiza, se convierte en el niño Jesús: la imaginería devota se surte de Ovidio. El Padre Ménestrier aprueba expresamente este uso, cuando dice: «Las figuras de la historia profana *y de la propia fábula* pueden servir para hacer emblemas sagrados[48]».

Estas extrañas producciones del humanismo devoto han sido estudiadas por Mario Praz[49] y por el abate Bremond[50]. Prueban superabundantemente que era a la vez lícito y fácil acomodar simbólicamente la mitología para redescubrir en ella las verdades de la Escritura. Más aún: para representar a la Iglesia romana invitando a los protestantes a volver a su seno, ¡se evoca a la Ninfa Salmácide llamando a Hermafrodito[51]!

Se puede ver en estos incongruentes paralelismos el efecto de una inocente manía, y sonreír indulgentemente[52]. Ciertamente, muchos creyentes sinceros, que son al mismo

[45] *Historia del Cielo*, t. II, p. 427. Pluche añade: «Pero pueden ver hasta qué punto esta necesidad es tal como la imaginan por el escaso éxito de sus alegorías. ¿Quién se toma el trabajo de adivinar en los cuadros alegóricos de Le Brun y de tantos otros lo que ellos han creído que daban a entender? Todas esas figuras enigmáticas hacen que me fatigue con lo que debería divertirme o instruirme... Puesto que un cuadro sólo está destinado a mostrarme lo que no se me dice, es ridículo que hagan falta esfuerzos para entenderlo... Y por lo general, cuando he conseguido adivinar la intención de esos personajes misteriosos, encuentro que lo que se me enseña apenas valía lo que costó la envoltura». Cf. nuestras observaciones acerca de los Emblemas, *supra*, pp. 89-90.

[46] R. VAN MARLE, *Iconografía del arte profano*, II, *Alegorías y Símbolos*, La Haya, 1932, subraya «esta tendencia a favor de la imagen abstracta».

[47] V. en particular los de Georgette de MONTENAY, *Emblemas o divisas cristianas*, Lyon, 1571; y los de Otón VAENIUS, *Amoris divini Emblemata*, Amberes, 1615.

[48] *El arte de los Emblemas en los que se enseña la moral mediante las figuras de la fábula*, etc., París, 1684. «Por lo demás, piensa Ménestrier, todas las fábulas de los antiguos no han sido más que emblemas, si hemos de creer al canciller Bacon, que ofreció sus interpretaciones en un tratado a propósito. Cuántas veces se ha hecho de la fábula de los gigantes emblemas de los impíos...»; *ibid.*, p. 21. Cf. del mismo autor: *La Filosofía de las imágenes enigmáticas*, París, 1694, p. 15: los atributos de los dioses paganos puestos en paralelo con las figuras sagradas de la Iglesia.

[49] *Op. cit.*, espec. cap. IV

[50] *Hist. lit. del sentimiento religioso, I: el humanismo devoto*, 2.ª parte, cap. 1, 2: el humanismo devoto y los poetas paganos.

[51] FILÈRE, *Discurso poético a los Señores de la religión presuntamente reformada*, 1607.

[52] Es la actitud de BREMOND, *loc. cit.* «Son niños, dice; tienen el corazón puro, la imaginación de fiesta; dejémosles cantar».

tiempo fervientes eruditos, asocian ingenuamente y sin segundas intenciones su erudición profana y su fe: para ellos, la alegoría no es más que una senda florida que permite pasar de la una a la otra.

Pero en el fondo, hay que reconocerlo, la alegoría no es con frecuencia más que una impostura: sirve para conciliar lo inconciliable, como servía, poco antes, para convertir en decente lo que no lo es[53].

En este doble sentido, se trata de una supercheria peligrosa.

La Iglesia había visto este peligro. En el *Index* de Trento, en el que las obras de Ovidio ni siquiera son mencionadas, los *Ovidios moralizados* se prohiben expresamente: *«In Ovidi metamorphoseos libros commentaria sive enarrationes allegoricae vel tropologicae»*[54]. El sentido de esta proscripción es claro: los censores eclesiásticos no admiten que se consiga colocar los relatos eróticos amparándose en un piadoso disfraz[55], ni que se busque en los amores de los Dioses los sacramentos del Evangelio.[56].

Así pues, la Iglesia, en principio, condena el uso de la alegoría; pero, de hecho, la favorece. Precisamente porque la crisis de la Contra-Reforma sacó a la luz la incompatibilidad entre el espíritu pagano y la moral cristiana, volvió más urgente esa necesidad de conciliación y de justificación que nunca había dejado de atormentar secretamente a los eruditos y a los artistas del Renacimiento.

La incomodidad, la falsa vergüenza que generan compromisos hipócritas o mezquinos como la hoja de parra o los calzoncillos con que Daniel de Volterra disfraza los desnudos de Miguel Ángel, hacen de la alegoría el expediente ideal, a la vez púdico velo y fórmula honorable de transacción.

El programa de educación elaborado por los Jesuitas[57] muestra todo el partido que se puede sacar de un instrumento tan cómodo y tan flexible.

Este programa, como se sabe, integra resueltamente las letras paganas en la enseñanza cristiana, y esto en una época en que la lógica, la prudencia y la buena fe parece que debieran proscribirlas. Colocados en circunstancias análogas a aquellas en que se habían encontrado los Padres en el siglo IV[58], es decir frente a una cultura que saben contraria a su fe, pero cuyo prestigio tradicional es inmenso, y a la que deben su propia formación[59], adoptan la misma actitud: admiten lo que no tienen fuerza para extirpar, ni reemplazar... Una vez más, la herencia pagana es recogida por la Iglesia, y a sus atenciones se debe su transmisión.

La mitología, en consecuencia, ocupa en los colegios de los Jesuitas un lugar de honor[60]; por lo demás, los tratados sobre los dioses que gozan de autoridad en Francia, en

---

[53] V. *supra*, pp. 82 y ss. Cf. SCHEVILL, *Ovid and the Renascence in Spain*, p. 17: «Las interpretaciones alegóricas de los mitos... aparecen con frecuencia en forma de prólogos o apéndices que probablemente nadie lee; simple precaución de cara a los censores que sin esto no habrían podido conceder el imprimatur».

[54] H. REUSCH, *Die Indices librorum prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts*, Tübinga, 1886, p. 275.

[55] Es el abuso que ya irritaba a SAVONAROLA, *De divisione* (1491), I, IV.

[56] Algunos Padres y algunos Doctores habían denunciado este método, v. *supra*, La Tradición moral, p. 79-81. Cf. la carta de Giovanni de San Miniato a Corbinelli (*G. Dominici Lucula Noetis*, ed. Coulon, Introd., pp. LXI-LXII): «Si quieres instruirte en la moral, lo conseguirás mucho mejor mediante el estudio de la Sagrada Escritura, en la que la verdad se revela directamente y sin mentira».

[57] *Monumenta paedagogica Societatis Jesu quae primam rationem studiorum anno 1586 editam praecessere*, Madrid, 1901.

[58] G. BOISSIER, *El Final del paganismo*, II, p. 498-9, subraya la semejanza entre las dos épocas. Cf. DEJOB, *op. cit.*, p. 149; el cardenal Antoniani aprueba como san Basilio el empleo de la literatura pagana en la formación de la juventud.

[59] V. *supra*, p. 80.

[60] V. J. B. HERMAN, *La Pedagogía de los Jesuitas en el siglo XVI*, Bruselas, 1914, y A. SCHIMBERG, *la Educación moral en los colegios de la Compañía de Jesús en Francia bajo el Antiguo Régimen*, París, 1913, cap. III.

el siglo XVII, tienen por autores a dos Jesuitas, el Padre Gaultruche y el Padre Pomey[61]. Oficialmente consagrados como elementos de la retórica, que no se pueden ignorar sin vergüenza *(«in quorum ignoratione versari non potest, sine summo dedecore, qui liberalium disciplinarum peritos audire vult»)*, los dioses vuelven a convertirse como antaño en Ausonio o Claudiano[62], en ornamentos obligados de los discursos.

Pero la enseñanza de la Fábula no se justifica únicamente por su valor literario: se la exalta por su valor edificante, pues va también dirigida a «la mayor gloria de Dios[63]». La mitología, en efecto, dicen los Padres, no es en modo alguno un montón de historias absurdas o chocantes *(no sunt haec fabulae anilia commenta aut insulsae narrationes somniorum)*; es un conjunto de preceptos morales, ingeniosamente ocultos bajo la envoltura del cuento, «como el hueso en el fruto». Así concebida, no hay nada en ella que pueda influir desconfianza a la conciencia más delicada: *«Nec te fabulae nomen deterreat...»*.

Y para arrastrar a sus alumnos a esta casuística particular, que excusa el placer por el provecho y purifica el pecado por la intención, los Jesuitas les enseñan la emblemática[64] al mismo tiempo que la mitología, siendo la primera el método que deben aplicar constantemente a la segunda: ¿no son acaso emblemas todas las fábulas de los Antiguos, y todos los atributos de los dioses, jeroglíficos[65]?; ¿y no consiste justamente el arte emblemático en instruirse en la moral mediante las figuras de la Fábula?[66]

De hecho, como Praz observa[67], los emblemas se adaptan maravillosamente a los principios pedagógicos de los Jesuitas: parecen haber sido expresamente realizados para imprimir la verdad en el espíritu por medio de los sentidos («pues no hay nada, dice Richeome en su *Pintura espiritual*, que deleite más y que haga deslizar más suavemente una cosa en el alma que la pintura, ni que la grave más profundamente en la memoria»), y para conciliar lo útil y lo agradable[68], para divertir instruyendo:

Une morale nue apporte de l'ennui:
Le conte fait passer le précepte avec lui...

[Una moral desnuda provoca aburrimiento: / El cuento hace que pase el precepto con él...]

Estas virtudes didácticas debían constituir uno de los instrumentos favoritos de su propaganda. Pero los emblemas servían a la causa de la mitología al mismo tiempo que a la de los Padres. Un detalle divertido: ¡la propia Compañía se representaba con los rasgos de Mercurio, descendiendo del cielo a la tierra para traer a ésta las órdenes de los Dioses![69].

---

[61] Bayle escribe a su hermano, el 30 de enero de 1675: «Para la Fábula, hay que poseerla *ad unguem;* y si halláis un librito que se llama *La Historia poética,* del P. GAULTRUCHE, hacedlo vuestro *vade mecum*». Y el 16 de marzo: «Aprended de buen grado cómo se representaba cada divinidad... El *Pantheum mythicum* (del P. POMEY) describe bastante perfectamente el bagaje de cada dios. Fijaos bien al leerlo». En el siglo XVIII, un tercer Jesuita, el P. DE JOUVANCY, escribirá un *Appendix de diis et heroibus poeticis,* traducido quasi-literalmente por Gaultruche.

[62] Penetran incluso en las iglesias, donde sirven para realzar la pompa de las ceremonias. MÉNESTRIER (*Arte de los Emblemas*, p. 383) recuerda que en los días solemnes se decora a veces las iglesias con tapices mitológicos (trabajos de Hércules, Metamorfosis de Júpiter) y cita un servicio celebrado en N. D. de Paris para la Reina, en el que se había pintado la estrella de Venus y el águila de Júpiter.

[63] En el prólogo de su *Pantheum mythicum*, el P. POMEY afirma que su finalidad es la *«propagatio Divinae gloriae»*. Cf. al P. de JOUVANCY declarando (*De ratione docendi*, 1, 3): «Los autores paganos deben convertirse en heraldos de Cristo».

[64] V. HERMAN, *op. cit.*, cap. VII § 17 y 18; y SCHIMBERG, *op. cit.*, pp. 571-82 (piezas justificativas).

[65] MÉNESTRIER, *op. cit.*, pp. 253-54.

[66] V. el título del tratado de MÉNESTRIER: *El Arte de los Emblemas, donde se enseña la moral mediante las figuras de la Fábula.*

[67] *Op. cit.*, p. 156.

[68] *«Utilitatem maximam pari delectatione conditam»*, dice el P. POMEY en el prólogo del *Pantheum mythicum*.

[69] MÉNESTRIER, *op. cit.*, p. 69.

Volvamos ahora a los manuales de Gyraldi, de Conti y de Cartari. Constataremos que ofrecían a estas transmutaciones y a estas exégesis un material ya completamente preparado.

Sus orígenes y sus caracteres les hacían muy apropiados para tranquilizar los escrúpulos de los unos y para servir a los piadosos propósitos de los otros; herederos de la Edad Media, sus Dioses debían dejarse imponer fácilmente de nuevo esa ganga alegórica de la que nunca se habían desprendido por completo; la rareza de sus formas, la multiplicidad de sus atributos, los elementos orientales que les enriquecían de misterio, todo esto (sin hablar de las interpretaciones «neo-platónicas» en que ya estaban envueltos) permitía moralizarlos y espiritualizarlos a voluntad.

Las Mitologías para uso de los colegios los utilizaron pues muy ampliamente[70]; pero desde finales del Cinquecento, habían entrado en la monumental *Iconología* de Cesare Ripa[71] en la que Mâle ha descubierto «la clave de las alegorías pintadas y esculpidas del siglo XVII».[72] No sólo, en efecto, bebe Ripa casi siempre en las mismas fuentes que Gyraldi, Conti y Cartari: mitógrafos medievales, jeroglíficos y numismática; sino que de ellos saca las imágenes que convierte en abstracciones[73]. En su Biblia de los Símbolos, las figuras de las divinidades pierden todo valor propio, toda existencia independiente: «realizadas», según su expresión, «para significar otra cosa distinta de lo que representan», no son ya más que «velos destinados a recubrir verdades filosóficas y conceptos morales»[74].

[70] El prólogo del *Pantheum mythicum*, ed. 1777, recuerda que POMEY siguió de muy cerca a Boccacio, Gyraldi y Conti: «*Horum vestigia legens, imo ex his... multa transcribens*».

[71] Roma, 1593. Las ediciones, enriquecidas sin cesar con nuevas figuras, se suceden hasta finales del siglo XVIII.

[72] *El Arte religioso tras el Concilio de Trento*, 1932, cap. IX.

[73] Es lo que ha demostrado E. MANDOWSKY, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, Florencia 1939: La mitologia della seconda metà del sec. XVI e l'Iconologia del Ripa, p. 32 y ss.

[74] *Iconología*, Proemio.

CAPÍTULO III

EL INFLUJO DE LOS MANUALES

Acabamos de recordar las circunstancias que en la segunda mitad del siglo XVI parecían favorables a la difusión de la mitología en la literatura y en el arte, y por consiguiente al éxito de los manuales: incluso aquello que parecía ir en su contra, es decir la ofensiva del Concilio de Trento contra las imágenes profanas, se volvía finalmente a su favor.

De hecho, el éxito de los manuales fue espectacular: el número de sus ediciones permite presumir que durante más de un siglo, en Italia y en Europa, figuraron en todas las bibliotecas de los artistas y eruditos. Así las ediciones de la *Mitología* de Conti se suceden a intervalos muy próximos: aparece tres veces en Venecia, en 1551, 1568 y 1581; cuatro veces en Francfort, en 1581, 1584, 1585 y 1596; tres veces en París, en 1583, 1588 y 1605 (y, en esta fecha, en tres editores a la vez); además se publica en Ginebra, en 1596; en Lyon, en 1602; en Hanau, en 1605; en Padua, en 1616; la traducción francesa de la obra, por J. de Montlyard, se imprime seis veces, en París (1599), en Lyon (1604, 1607), en Rouen (1611) y de nuevo en París, en 1627.

Las *Imágenes de los Dioses*, de Cartari, registra por su parte trece ediciones italianas: Venecia, 1556, 1566, 1571, 1580; Lyon, 1581; Padua, 1603, 1608, 1615; Venecia, 1624; Padua, 1626, Venecia, 1647, 1674; cinco latinas: Lyon, 1581; Rothemburg, 1683; Maguncia, 1687; Francfort, 1687; Maguncia, 1699; cinco francesas: Lyon, 1581; Tournon, 1606; Lyon, 1610, 1624, 1631; una edición inglesa: *The fountain of ancient fiction, wherein is lively depictured the Images of the Gods of the Ancients*, Londres, 1599; y una alemana, con el título: *Neu eröffneter Götzen Tempel*, Francfort, 1692.

No obstante, a partir del momento en que se quiere precisar con pruebas el papel y la influencia de los manuales, surge una dificultad. Estos libros que todo el mundo consulta y que se tiene constantemente entre las manos, no son nunca, o casi nunca mencionados; a causa de su misma popularidad, se convirtieron muy rápidamente en repertorios anónimos[1]; ahora bien, no se cita un diccionario; y por lo demás, un escritor o un artista que hace alarde de su saber se preocupa de no revelar que su ciencia la ha adquirido a tan bajo

[1] ROGER DE PILES, en el *Arte de pintura de C. A. du Fresnoy*, París, 1673, pp. 127-129, enumera los libros «más útiles a los de la profesión»: cita la *Iconología* y las *Imágenes de los Dioses*, sin nombre de autor.

precio: los que más deben a Gyraldi, a Cartari, a Conti, se guardan mucho, en la mayoría de los casos, de reconocer su deuda para con ellos.

Es posible, sin embargo, descubrir huellas de sus préstamos; las buscaremos sucesivamente en el arte italiano y en el humanismo europeo.

Donde vamos a descubrirlas en primer lugar es en las fiestas, los cortejos y los triunfos, es decir en ese terreno mediador entre la vida y el arte, en el que la Italia del Renacimiento produjo tantas obras de arte efímeras[2].

En este tipo de espectáculos, la mitología, por lo general, ocupa un lugar importante, si no esencial. Pero hacia finales del Cinquecento, se trata de una mitología singularmente mezclada, como vamos a ver. Estudiemos, por ejemplo, algunas de las fiestas que se desarrollaron en Florencia, entre 1565 y 1589:

La Mascarada de la Genealogía de los Dioses, organizada para las bodas de Francisco de Médicis con Juana de Austria (1565); el «apparato» de las bodas de César de Este con Virginia de Médicis (1585); y el de las bodas de Fernando de Médicis con Cristina de Lorena (1589).

Hemos conservado relaciones muy detalladas y numerosos dibujos[3] de estos diferentes espectáculos. Es fácil por consiguiente constatar que los dioses, que son sus principales actores, en modo alguno son los del clasicismo, sino esos mismos con los que los manuales nos han familiarizado.

Así, en el primer carro de la Mascarada, ese anciano en su caverna es el famoso Demogorgon de Bocaccio[4]; en otro sitio, esa mujer vestida de blanco y negro, con el rayo y el tímpano en las manos, es la Juno de Marziano Capella. Más allá se acerca una extraña Venus: una antorcha arde sobre su pecho, aprieta en su mano izquierda tres manzanas de oro. La reconocemos, es la Venus de la *Crónica de los Sajones* y de la *Mer des Ystoires*[5]. Más sorprendente aún es el Apolo que se yergue en el carro del Sol, barbudo y cubierto por una coraza, un canastillo sobre la cabeza, una flor en la mano: ante él dos águilas, tres mujeres, una serpiente... Pero también le reconocemos: no es el dios del Parnaso; es el Apolo asirio que Macrobio describe en sus *Saturnales*[6]. Todas estas figuras y otras cincuenta más, las hemos encontrado ya en Gyraldi y Cartari (ver figs. 103 y 104).

Lo mismo ocurre con los «intermedios» compuestos en 1585 y 1589 en honor de las parejas principescas. En el matrimonio de César de Este con Virginia de Médicis, Júpiter

---

[2] V. BURCKHARDT, *La Civilización del Renacimiento en Italia*, v. 8: Las fiestas. J. JACQUOT, *Las Fiestas del Renacimiento*, especialmente I (1956) y III (1975).

[3] Para la Mascarada de los Dioses, poseemos dos descripciones: la de BACCIO BALDINI, *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei dei gentili*, Florencia, 1565; y una segunda, probablemente de Cini, impresa en Vasari, ed. Milanesi, t. VIII, p. 567-614. Tenemos además tres series de dibujos, una en los Uffici (Gabinete de las Estampas, Disegni di figura, 2666-2945); las otras dos en la Biblioteca Nacional de Florencia (Giulio Parigi, Disegni originali, vol. I, y ms. Follini II, I, 142). V. nuestro artículo *la Mascarada de los dioses en Florencia en 1565, Miscelánea de arqueología y de historia*, 1935, p. 224.

Para los otros dos «Apparati» v. Bastiano DE'ROSSI: 1°) *Descrizione del magnificentissimo apparato e dei meravigliosi intermedi fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl'Ill. ed. Ecc. Sigg. il Sig. Don Cesare d'Este e la Signora Donna Virginia Medici*, Florencia, 1585. 2°) *Descrizione dell'apparato e degli intermedi fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze di Fernandino Medici e Madama Christina di Lorena gran Duchi di Toscana*, Florencia, 1589.

[4] El título de *Mascherata della Genealogia degl'Iddei* parecería por otra parte indicar que todo el cortejo no es más que la puesta en escena de la *Genealogia Deorum*; en realidad, a parte de Demogorgon, Boccacio apenas suministró otra cosa que los nombres y el agrupamiento de los Dioses en familias.

[5] V. *supra*, p. 199.

[6] V. *supra*, p. 208.

aparece con un tridente y un calzado verde, sentado sobre un cojín de plumas de pavo real[7]; en el de Fernando de Médicis con Cristina de Lorena, Saturno, Apolo y Baco recuperan a su vez el atuendo que habían lucido en las bodas de Mercurio y Filología[8]. Por insólitas que sean, ninguna de estas figuras consigue desorientarnos, como tampoco las serpientes de Diana, las amapolas de Juno[9], o los singulares atributos de Pan, de Sosipolis, de Marte, del Hymeneo o de la Necesidad. Todo esto, por el contrario, nos revela desde la primera ojeada la fuente en que ha bebido el organizador de estas fiestas, Giovanni de Bardi de Conti.

Tan numerosas y llamativas son las coincidencias, que es preciso admitir que los manuales citados le sirvieron de guía —así como también al organizador de la Mascarada, Vicenzo Borghini—. En la mayor parte de los casos, basta, para suprimir toda duda, con colocar juntos las ilustraciones de Cartari y los dibujos de los decoradores: así, en el «Apparato» de 1589, se ve un Mercurio y un Esculapio «tal como aparecen, asegura De' Rossi, entre los antiguos[10]». Sí, pero entre los antiguos reproducidos por Pedro Apiano[11] y copiados de nuevo por el grabador de Cartari[12].

Si se admite con Lasca[13] que el primer mérito de un cortejo de fiesta, destinado a divertir a la multitud, es resultar inteligible a todos, nos está permitido dudar que estas diversiones mitológicas hayan satisfecho tal condición. Por cultivado que pudiera estar el público florentino de entonces, debió quedarse un poco desconcertado ante el panteón barroco que así se paseaba ante sus ojos. Esa es, por otra parte, una de las razones por las que se publicaron, a posteriori, relatos explicativos[14]. Los organizadores, humillados al ver que no se reconocía la profundidad de su saber y la sutileza de sus intenciones, buscan justificarse detallando las secretas bellezas de un espectáculo que la multitud no ha sabido apreciar. «Se me dice, gime otro «escenógrafo» de paradas mitológicas, Raffaello Gualterotti[15], que mis figuras y mis divisas han disgustado por su oscuridad *(spiacevole per oscurità)*; pero yo las había concebido para gentes cultivadas: no hubiera valido la pena gastar tanta dedicación y espíritu para complacer sólo al público popular. En este caso, ocurre con frecuencia que el que se propone satisfacer a los ignorantes, aparece él mismo como ignorante ante aquéllos cuya aprobación conviene buscar ante todo». Resuena aquí la pedantería de

---

[7] De'Rossi, 1er Intermedio, pp. 7 y ss.

[8] De'Rossi, gala de 1589, pp. 69, 66, 27.

[9] *Ibid.*, 6° Intermedio, p. 71.

[10] *Ibid.*, pp. 26 y 72.

[11] *Inscriptiones*, p. 15 (Esculapio) y p. 422 (Mercurio).

[12] *Imagini*, ed. 1571, p. 87 (Esculapio) y p. 311 (Mercurio). Sobre los préstamos de Cartari a Apiano, v. *supra*, p. 210 y nota 3.

Otros dibujos del mismo tipo, realizados para fiestas florentinas (1581-1590) se han conservado en el Museum Ferdinandeum d'Innsbruck (cod. 2717).

V. también los dibujos realizados por el Primaticio para un cortejo de máscaras, hoy en el Museo de Estocolmo; están descritos en Dimier, *El Primaticio*, 1900, *Catálogo razonado*, n.os 188-212, que los sitúa entre 1559 y 1570, y piensa que quizá sirvieron para una fiesta en Chenonceaux (pp. 187-188, 380-381). Algunas figuras y las notas que las acompañan (de la mano de Primaticio) parecen extraídas de las *Imágenes* de Cartari. Así, Saturno, n.° 198: «Saturno secundo che lo dipin(ge) vano i Fenici a quattro occhi dui aperti e dui chiusi e quattro ale due aperte a due basse per dinotare che quando...».

[13] *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate ò Canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo Vecchio de Medici fino al 1559*, ded. a Francisco de Médicis.

[14] Baldini confiesa que la «Mascarada» no fue comprendida ni apreciada por todos. Cf. Enea Vico, *Sopra l'effige e statue, motti, imprese, figure ed animali, poste nel arco fatto al vittoriosissimo Carlo Quinto* (ded. a Felipe II), Venecia, 1551.

[15] *La Montagna Circea, torneamento nel passagio della Sereniss. Duchessa Donna Margherita Aldobrandini, sposa del Sereniss. Ranuccio Farnese duca di Parma... festeggiato in Bologna*, 1600.

103. APOLO
(Cartari, *Imagini*, 1571).



104. CARRO DE APOLO.
Florencia, Uffici, Gabinete de las Estampas. Diseño para la Mascarada de la Genealogia de los Dioses, 1565.

la época, pero también el aprieto de los autores de argumentos, cogidos entre las exigencias del pueblo y las de los doctos.

El mismo dilema les espera a los artistas. Demasiado banales, sus temas serán desdeñados por los entendidos; demasiado complicados, repelerán al gran público. Se percibe esta perpejlidad en su carta de Bronzino a Vicenzo Borghini del 25 de julio de 1578[16]:

«En cuanto a los cartones de las tapicerías, había pensado que la vida de Hércules sería un tema muy agradable. Parecerá quizá *demasiado conocido*; pero he constatado que la gente obtiene a veces mayor placer con las cosas que conoce que con las que le cuesta comprender...»

Ser claro sin volverse trivial, y profundo sin hacerse oscuro[17], tal sería la regla ideal. Pero con las nuevas tendencias del gusto se va haciendo cada vez más difícil aplicarla. Y como es a los «sabios» a quienes en primer lugar conviene sarisfacer, veremos sin tardanza a los propios pintores componer, a semejanza de nuestos «inventores», largas noticias explicativas sobre sus propias obras, que adquieren a veces el cariz de justificaciones ante el público.

Por lo demás, era colaborando en la organización de las fiestas como los artistas aprendian a complicar un tema hasta volverlo ininteligible. Como durante todo el Renacimiento, el cargo de decorador se confiaba aún, en esta época, no a artistas oscuros, sino a pintores y escultores de renombre. En las fiestas de 1565 colaboraron, por ejemplo, Ammanati, Bronzino, Jean Bologne, Vasari, Zucchi y Federigo Zuccari[18]; y alguna de sus obras realizadas con ese motivo hubiera merecido durar más de un día[19]. No obstante, los artistas, resaltémoslo, no son aquí más que muy dóciles instrumentos. No se deja nada a su iniciativa o a su inspiración. «Regidor general» del espectáculo, Vincenzo Borghini, no contento con fijar a cada uno de ellos su tarea, les abruma con instrucciones precisas, y les obliga a seguirlas a la letra[20]. Al hacerlo, sostiene, sin duda, su imaginación; pero también les pone trabas, y con frecuencia, les coloca en un gran aprieto.

En efecto, no sólo les somete a la tiranía de un texto; sino que además ese texto es extrañadamente rudo. Las figuras que impone desafían toda expresión plástica y toda composición armoniosa. Lo hemos observado más arriba[21]; todas las divinidades bastardas o bárbaras que en estas paradas, como en los manuales, suplantan a las divinidades clásicas, son ricas en atributos misteriosos, pero pobres en gracia y majèstad. ¿Cómo animar con el soplo del arte esos bufones o esos monstruos, esas pedantescas ficciones o esos jeroglíficos orientales? Los ilustradores de la Mascarada hicieron, en este sentido, encomiables esfuerzos de estilización; hallaron a veces felices compromisos[22]. Pero, ¿cómo representar a Tetis, que lleva un árbol en la cabeza y goza de cuatro patas, dos de león y dos de pájaro?, ¿o a Vitumno, cuya figura superpone un ojo, tres cabezas humanas, un gavilán, un pez y un hipopótamo[23]?

---

[16] V. BORGHINI, *Carteggio inedito*, publicado por A. Lorenzoni. Florencia, 1912, Carta LXIX, pp. 126-128.

[17] «Chiari non triviali, gravi non oscuri», GUALTEROTTI, *op. cit.*, p. 17.

[18] Sus nombres nos los da Domenico Mellini en una nota al final de su descripción, v. VASARI, ed. Milanesi. VIII, pp. 617-622.

[19] V. VASARI, ed. Milanesi, VIII, p. 604, a propósito de Bronzino: «Nelle nozze della reina G. d'Austria... dipinse en tre tele grandi... alcune storie delle nozze d'Imeneo in modo tale, che non parvero cose da feste, ma da essere poste in luogo onorato per sempre, così erano finite e condotte con diligenza».

[20] V. BOTTARI, *Lettere*, I, cartas LVII a LXVI. Borghini niega, es cierto, que quiera imponer estrictamente sus ideas; v. *ibid.*, carta LXII (a Bronzino): «Ma non guardate a questo ch'io dico se non tanto quanto vi pare chi torni bene, che lo fo soltanto per esprimere il mio concetto, e non per dar legge».

[21] V. *supra*, p. 228.

[22] V. nuestro artículo, pp. 237-239.

[23] Se trata de un «jeroglífico» reconstruido siguiendo a Plutarco (*De Iside et Osiride*) el cual describe una figura similar

Ni tan siquiera esta extravagancia es excesivamente chocante en espectáculos de este género —cortejos, mascaradas, ballets— en los que el decorador no debe temer el abigarramiento y la sobrecarga; la multiplicidad de las figuras, el abigarrado esplendor del conjunto, la profusión y la extravagancia de los detalles son incluso, en este terreno, cualidades a buscar[24]. Pero el gusto y la medida parecen excluirlos de las verdaderas obras de arte.

Y sin embargo, estos Dioses de Carnaval se introducen también en el arte, y en primer lugar en esos frescos monumentales que desde mediados del siglo XVI inundan los palacios de Roma, de Florencia, de Venecia, de un mundo de criaturas extrañas y hasta entonces desconocidas: tales como la Sala Regia y la capilla Paulina, en el Vaticano; el Palazzo Vecchio, el Palacio de los Duces, el Palacio Farnesio de Caprarola...

Estos vastos conjuntos decorativos son productos típicos de la cultura de la época. Apuntan menos a complacer *(delectare)* que a instruir *(prodesse)*[25]. Cada uno de ellos despliega un programa largamente elaborado por un humanista; este programa tiene como centro y como dato primero la glorificación de un individuo, de una familia, de una ciudad, o de una institución; pero su armazón, por así decirlo, está constituido por ideas filosóficas o religiosas. Así, la decoración del palacio de Caprarola se organiza, naturalmente, en torno a los Farnesio, al cardenal Alejandro y al papa Pablo III; pero descansa por entero sobre este doble tema: «Vida activa y vida contemplativa», que determina su distribución: el departamento de verano ilustra la vida activa; el de invierno, la vida contemplativa. Cada una de las habitaciones que los componen ilustran, a su vez, un aspecto de la «acción» o de la «contemplación». Por ejemplo, en el departamento de invierno, la Sala del Mapamundi nos invita a considerar el cielo y la tierra, el esplendor de la creación; la Sala de los Angeles y la de los Sueños evocan las apariciones celestes con que en ocasiones los hombres se ven favorecidos durante la vigilia o el sueño; en fin, la Sala de los Jueces y la de la Penitencia llaman a la meditación solitaria sobre la justicia de Dios[26]. Todas juntas, las salas del Palacio forman por consiguiente un ciclo, un sistema continuo de pensamientos.

Sin duda, nada de todo esto es absolutamente nuevo. Durante los últimos siglos de la Edad Media hemos encontrado numerosos ejemplos de estas enciclopedias ilustradas, incluso en el arte profano; y hemos visto cómo el Renacimiento retoma estos programas didácticos, bien conservando su ordenación teológica, bien haciendo converger sus líneas majestuosas al servicio de la gloria mortal de un pontífice o de un condottiere[27].

Pero la diferencia entre las decoraciones del Palacio Trinci, del Tempio Malatestiano, de los apartamentos Borgia o de la Cámara de la Signatura, y las que ahora nos ocupan, es profunda.

Las primeras, como hemos mostrado, son «Summas» —más o menos degradadas, más o menos fragmentarias—, pero finalmente síntesis de carácter aún completamente

---

que había en el templo de Saïs. Vicenzo Borghini extrajo muy probablemente esa figura de PIERO VALERIANO, *Hieroglyphica* (ed. 1640), libro XXXI, p. 311, y fig.: «Humanae vitae conditio». Baldini cita por lo demás a Valeriano y a Horus Apolo.

[24] V. LASCA, *op. cit.*, Dedicatoria, que reclama «vestiti ricchi e lieti e lavorati senza risparmio»; De'Rossi, en sus dos relatos, se extiende ampliamente sobre la brillantez y variedad de los atuendos; Baldini declara que el organizador había querido dar a los dioses el aderezo *más extraño posible*. Todos, en suma, hablan como modistos.

[25] V. G. TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo*, Turín, 1920, pp. 21-28.

[26] V. Fritz BAUMGART, *La Caprarola di Ameto Orti*, Roma, 1935 (extracto del vol. XXV de los Studi Romanzi); se trata de un poema latino, compuesto hacia 1585, que describe y comenta todas las pinturas del Palacio. La introducción de Baumgart (pp. 1-19) desarrolla ideas muy interesantes sobre los grandes ciclos decorativos de la Contra-Reforma, y sobre las nuevas relaciones entre el humanismo y el arte.

[27] V. *supra*, la Tradición enciclopédica, pp. 110 y ss.

escolástico, que agrupan elementos tradicionales: astros, ciencias, virtudes, héroes bíblicos y paganos; y que traducen las relaciones entre el hombre y el mundo, y las armonías de la naturaleza, de la moral y de la historia. Aquí, por el contrario, se trata cada vez de un sistema particular, salido de la ingeniosa sesera de un humanista; y este sistema está artificialmente compuesto de elementos heterogéneos, ensamblados a costa de un gran esfuerzo de erudición; escenas, episodios, motivos escogidos en el inmenso repertorio de la Antigüedad pagana o cristiana, expresamente para la circunstancia, y en razón de su singularidad.

En otro tiempo, encontrábamos bajo una iconografía familiar datos constantes y correspondencias fundamentales; en adelante, imágenes insólitas, y sin vínculo aparente, disimulan combinaciones de ideas cuyo encadenamiento se nos escapa: cada uno de estos conjuntos es un nuevo jeroglífico a descifrar.

En estos grandes ciclos pictóricos, la mitología ocupa aún un lugar considerable —mayor aún que en el pasado—; pero se halla fatalmente sumergida en la alegoría.

Los humanistas, que son sus soberanos ordenadores, sacan sus temas tanto de la Fábula como de la Historia o la Escritura; y ciertamente se ven empujados a ello por una predilección personal; pero ocurre también que la Fábula, tal como ellos la entienden, se adapta maravillosamente bien a su propósito. Éste no es otro que traducir mediante una sucesión de imágenes una serie de conceptos: y de sobra sabemos que las imágenes de los Dioses son «emblemas» pletóricos de sentido. En virtud de ello, son las más útiles de todas.

De ahí esta consecuencia: menos preocupado por las cualidades plásticas de las imágenes que por su capacidad simbólica, el humanista acudirá preferentemente a las figuras mitológicas más complejas, más cargadas, más extravagantes, porque las juzgará las más aptas para manifestar todos los matices de su pensamiento y la sutileza de sus intenciones. De ahí, por otra parte, la rigurosa minuciosidad con que impondrá a los artistas puestos a sus órdenes la ejecución del programa concebido por él. No se limitará a indicarles temas, a trazarles un guión; descenderá a los menores detalles, la posición de una mano, el color de un tejido. Ninguno de estos detalles, en efecto, resulta indiferente, puesto que son otros tantos *signos*. En caso de omitirlos o modificarlos, no queda afectada la belleza de la imagen; pero —y ello no deja de ser grave— se corre el riesgo de falsear el pensamiento que la habita.

Ahora bien, en la singular elección de estas figuras y en sus detalles, es precisamente donde se revela la influencia de los mitógrafos contemporáneos.

Escogeremos nuestros ejemplos en tres ciclos famosos: las decoraciones mitológicas de Vasari en el Palazzo Vecchio de Florencia; las de Taddeo Zuccari, en el Palacio Farnesio de Caprarola; y las de Jacopo Zucchi en el Palacio Ruspoli de Roma.

Para el análisis y la interpretación de estos tres conjuntos decorativos, tenemos la suerte de poder utilizar contextos de gran valor. Vasari, en efecto, ha dejado al margen de su obra algunos *Ragionamenti* explicativos; Zucchi redactó sobre la suya un *«Discurso»*; en fin, en el caso de Zuccari hemos conservado las muy precisas instrucciones que recibió de Annibal Caro[28].

---

[28] Giorgio Vasari, *Ragionamenti del sig. cav. G. V. sopra le inventioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime, con lo Ill. et Ecc. sig. Don Francesco Medici allora Principe di Firenze...* Florencia, 1588.

Giacomo Zucchi, *Discorso sopra li dei de'gentili, e loro impresse*, Roma, 1602.

Annibal Caro, *Delle lettere familiari del commendatore A. C... cola vita dell'autore scritta da Antonfederigo Seghezzi*, Bassano, 1782, vol. II.

Los *Ragionamenti* fueron redactados tras la terminación de sus decoraciones en el Palazzo Vecchio, en 1558, y publicados únicamente después de su muerte. Simula en ellos una conversación con Francisco de Médicis, en la que explica al príncipe todas las mitologías y alegorías con que ha cubierto los muros del palacio. De hecho, su finalidad es ciertamente esclarecer al público la significación de una obra que en su fuero interno él juzgaba ininteligible, tanto más cuanto que aún se complicaba con alusiones al linaje de los Médicis...

Pero Vasari no se inventa los comentarios con los que abruma, con una complacencia un tanto ingenua, a su interlocutor ficticio. Utiliza —pero sin confesarlo, por supuesto— las cartas en que Cosimo Bartoli, en 1555 y 1556, le habia suministrado todas sus indicaciones para la Sala de los Elementos, las habitaciones de Lorenzo y de Cosme, y la de León X[29]. ¿No utilizó otros documentos? Resulta curioso, en cualquier caso, comparar la descripción de Ops[30] por el propio Vasari, y la que podemos leer en las *Imágenes* de Cartari. No sólo son idénticos los atributos asignados a la diosa en los dos textos, sino que también es la misma, como vamos a ver, la explicación de tales atributos.

VASARI, *Rag. III, Milan, VIII,* pp. 44-46	CARTARI, *Imagini* (1571) p. 204
La corona de torres La corona in capo di torri facevano gli antichi a questa dea, perche... volevano dimostrare che ella aveva in protezione tutta la terra, alla quale fanno cosi corona le città, castella e ville.	... ella ha in capo una corona fatta a torri perche il circuito della terra, à guisa di corona, è tutto pieno di città, di castella, di villaggi.
El vestido La veste piena di fiori e di rami dimostra la infinita varietà delle selve, de'frutti e dell'erbe che... produce... la terra; lo scettro in mano, denota la copia de'regni, e le potestà terrene...	pp. 204-205 La veste è tessuta di verdi herbe, e circondata da fronzuti rami, che mostra gli arbori, le piante e le herbe che cuoprono la terra. Ha lo scettro in mano che significa, che in terra sono i regni tutti... e mostra la potenza... dei signori terreni.
Los leones Il carro tirato da'leoni ha varie significazioni secondo i poeti, ma per quello que mi pare, volevano dimostrare che si come il lione... re soppra tutti li animali quadrupedi... viene legato al giogo di questa dea, cosi tutti li re, a principi degl'uomini si ricordino che essi sono sotoposti al giogo delle leggi.	p. 205 Lo tirano i leoni, overo... overo... ò pur'è per mostrare, mettendo sotto al giogo della dea Ope il lione re degli altri animali, che i signori del mondo parimente sono soggetti alle leggi...

[29] V. *Carteggio di Giorgio Vasari, edito e accompagnato di commento critico dal dott. Carlo Frey*, Munich, 1923, t. I (el tomo II apareció en 1930 gracias al esfuerzo de H. Frey, con el título *Der literarische Nachlass G. Vasaris mit kritischem Apparate*). Frey atribuye a Bartoli, antes que a Borghini, las cartas concernientes a la decoración del Palazzo Vecchio: Sala de los Elementos, pp. 409-414 CCXX, CCXXX; habitación de Lorenzo el Magnifico, p. 436 CCXXXII; habitaciones de Cosme el Viejo, del duque Cosme, y de Juan de las Bandas Negras, pp. 438-440, CCXXXIV; sala de León X, pp. 446-449, CCXXXVI.

[30] BARTOLI, *Carteggio di G. V.*, pp. 412-414, carta CCXXI.

Los asientos vacíos	pp. 205-206
... per mostrare... che ancora sopra la terra sono molti luoghi inculti che non sono esercitati...	... danno ad intendere... che sopra la terra sono molti luochi dishabitati.
Los Coribantes	p. 206
... principalmente per mostrare ai principi che hanno cura de'popoli, che non hanno a star sempre a sedere, nè in otio, ma lasciar le sede vacue, stando ritti, sempre parati ai bisogni de'popoli... I coribanti armati sono fatti per dimostrare che a ciascuno che sia buono si appartiene di pigliar l'arme per difesa della patria, e terra sua...	... li quali quivi stanno dritti, et armati, vogliono mostrare che non solamente i coltivatori della terra, ma i sacerdoti anche, e quelli che alle città et a'regni sono sopra, non hanno da sedere, ne da starsi in otio, ma che deve ciascheduno pigliare le sue armi... per difendere la patria.
Los tímpanos	p. 205
... per le nacchere intendiamo i due emisperj del mondo.	Per gli timpani... si intende la rotondità della terra partita in due mezze sfere.

De este paralelismo no podemos por el momento concluir nada en cuanto a la influencia de las *Imágenes*, puesto que la pintura de la sala de Ops estaba empezada antes de la primera edición; al menos debemos constatar que en ausencia de los *Ragionamenti*, el texto de Cartari se adaptaría perfectamente a la diosa del Palazzo Vecchio, y bastaría para dar cuenta de sus menores atributos[31].

Señalemos también la elección, por Bartoli, de una divinidad oriental para personificar la Tierra: con el nombre de Ops describe, no la diosa romana de la recolección, sino a Cibeles y su cortejo frigio. Pero vamos a ver en Caprarola figuras más resueltamente exóticas.

El 11 de noviembre de 1562[32], Annibal Caro escribe a Taddeo Zuccari una larga epístola para exponerle cómo ha concebido la decoración del dormitorio «encargado» por el cardenal Farnesio. Es un plan muy imperativo y veremos cómo Taddeo se adaptó dócilmente al mismo. Pues bien, desde las primeras líneas, resplandece una tal analogía con las *«Imágenes de los dioses»* que de nuevo se hace necesario comparar de cerca los dos textos.

ANNIBAL CARO *(Vasari, Opere, Milanesi,* VII)	CARTARI edición 1571
La Aurora p. 118	p. 99
Questa truovo che si puol fare in più modi, ma io scerrò di tutti quello che a me pare che si possa far più graziosamente in pittura.	L'hanno descrita in diversi modi, quali fanno più assai per chi scrive, che per chi voglia farme imagine: e perció non dirò di tutti, ma di alcuni pochi solamente, secondo che mi paiono più commodi à farne dipintura.

[31] Por otra parte, cabe relacionar el fresco de Vasari con el grabado de Zaltieri, ed. 1571, p. 207.
[32] Ed. de 1782, t. II, carta CLXXXVIII, pp. 204-215.

Facciasi... una fanciulla di quella bellezza che i poeti si ingegnano di esprimere con parole...

Nelle mani gli si ponga una lampada o una facella accessa... Sia posta a sedere in una sedia... sopra un carro... tirato o da un Pegaso alato o da due cavalli: chè nell'un modo e nell'altro si dipigne.

Ne faro ritratto da quello, che dissero i poeti...

Alcuni... le mettono in mano una accessa facella, e fanno ch'ella habia un carro tirato dal cavallo Pegaseo, che aveva l'ali... Non-dimeno *Homero* non questo, ma due altri cavalli le da... in somma la descrive ogniuno come più gli piace.

La Noche p. 120

Abbia... nere l'ali, e queste siano aperte come se volasse.

p. 330

Fu... fatta in forma di donna con due grande ali alle spalle negre, e distese in guisa che paia volare.

Tenga... dall'una (mano) un bambino bianco che dorma, per significare il Sonno, dall'altra, un altro nero che paia dormire, e significhi la Morte.

Teneva su'l sinistro braccio un fanciullino bianco, che dormiva, e un negro su'l destro, che medesimamente dormiva... questo era la Morte, l'altro il Sonno.

Il suo carro sia di bronzo, con le ruote distinte in quatro spazi, per toccare la sue quattro vigilie.

Gli altri poeti la fingono havere un carro da quattro ruote, che significano, *como dice il Boccacio*, le quattro parti della Notte, cosi divise da soldati.

Abbia la carnagione nera, nero il manto, neri i capelli... il ciel d'intorno sia di azzuro più carico e sparso di molte stelle.

Ella è tutta di colore fosco, ma la veste che ha intorno risplende qualche poco, et è cosi dipinta, che rappresenta l'ornamento del cielo.

La Luna-Isis p. 121

con le chiome lunghe, folte e crespe alquanto...

p. 122

Ella haveva il capo ornato di lunga, e folta chioma lievemente crespa...

p. 122

con un tondo schiacciato, liscio, e risplendente a guisa di specchio in mezzo la fronte che di qua e di là abbia alcuni serpenti, e sopra, certe poche spighe...

e nel mezzo della fronte... certa cosa rotonda schiacciata, e liscia che risplendeva come specchio, e dall'una parte, e dall'altra, le stavano alcuni serpenti, sopra de'quali erano alcune poche spiche di grano...

con una corona in capo o di dittamo... o di diversi fiori, *secondo Marziano*, o di elicriso, secondo alcuni altri.

p. 119

una ghirlanda di abrotano...

p. 122

cinta da bella ghirlanda di diversi flori...

... la veste chi vuol che sia lunga fino a'piedi, chi corta fino alle ginocchia.

p. 109

con veste che lo copriva tutto fingiù a piedi... (il simulacro di Diana)...

	La sottil veste... fin sotto le ginocchie discorrea.
La Luna-Isis *Pausania*... la fa vestita di pelle di cervo...	p. 104 Come si legge apresso di *Pausania*, nell'Arcadia ne era uno (simulacro) vestito di una pelle di cervo...
... un abito di velo sottilissimo di vari colori, bianco, giallo, rosso.	p. 122 La veste di diversi colori era di sottilissimo velo, et hora bianca, hora gialla... hora... rossa pareva essere.
... ed un altra veste tutta nera, ma chiara e lucida, sparsa di molte stelle, con una luna in mezzo e con un lembo d'intorno con ornamenti di fiori e di frutti pendenti a guisa di fiocchi.	p. 122 Et un 'altra ne haveva anco poi tutta negra, ma ben peró chiara e lucida: e coperta quasi tutta di resplendenti stelle, nel mezzo delle quali era una luna tutta risplendente, et erano intorno al lembo attacati con bellissimo ordine fiori, e frutti d'ogni sorte...
Le braccia fate che siano ignude.	p. 100 Le ignude braccia...
... con la destra tenga una face ardente, con la sinistra un arco allentato, il quale, secondo *Claudiano*, è di corno, e secondo *Ovidio*, di oro.	p. 101 Et il medessimo *Claudiano* dice che l'arco... è di corno, contra quello che ne scrisse *Ovidio*, il quale lo fa dorato...
... con duo serpenti nella sinistra.	p. 104 l'una delle mani una facella accesa e nell'altra duo serpenti...
... con un vaso dorato, col manico di serpe, il quale pare como gonfio di veleno, e col piede ornato di foglie di palme.	p. 122 e le pendeva dalla sinistra un dorato vaso, cui faceva manico un serpente, che di veneno pareva tutto gonfio et à piedi haveva certo ornamento fatto di foglie di palma...
Cavalchi un carro tirato da cavalli un nero, l'altro bianco...	p. 106 Di questi (cavalli) l'uno era negro, e l'altro bianco, *dice il Boccacio.*
o... da un mulo, secondo *Festo Pompeio.*	p. 106 *Festo Pompeio* scrive che un mulo tirava il carro della Luna.

p. 122-123

... o da giovenchi, secondo *Claudiano* e *Ausonio*. E facendo giovenchi, vogliono avere la corna molte piccole, ed una macchia bianca sul destro fianco.

p. 107

Vi sono stati di quelli, che hanno posto al carro della Luna gli giovenchi, come *Claudiano*... et *Ausonio Gallo* fece il medesimo... et in Egitto era consecrato alla Luna quel bue... il quale bisognava che havesse una macchia bianca ne destro fianco, e le corna piccole.

Harpócrates y Angerona p. 127

La figura di questo (Harpócrates) è di un giovane, o putto... col ditto alla bocca, in atto di comandare che si taccia.

p. 374

La sua statoa, secondo *Apuleio, e Martiano*, era di giovinetto, che si teneva il dito alla bocca, come si fa quando si mostra altrui con cenno che taccia...

Porti in mano un ramo di persico e, se pare, una ghirlanda delle sue foglie.

p. 376

Ad Harpocrate fu dedicato il persico, perche questo arbore ha le foglie simili alla lingua humana.

Altri facevano per questo medesimo dio una figura senza faccia, con un cappelletto in testa, con una pelle di lupo intorno, tutto coperto d'occhi e d'orecchi.

p. 374

Egli fu anco talhora fatto pel dio del silentio una figura senza faccia con un piccolo cappeletto in capo, e con una pelle di lupo intorno, et era quasi tutta coperta di occhi, e di orecchie.

(Angerona) La sua figura è d'una donna posta sopra un altare, con la bocca legata e sigillata.

p. 373-374

Era posta sopra un'altare Angerona... il suo simulacro haveva qualche panno intorno al collo, che gli legava anco la boca...

Los Lares p. 124

... si potria fari i Lari dei, che sono due figliuoli, i quali erano geni delle case private, cioè due giovani vestiti di pelli di cani, con certi abiti soccinti, e gittati sopra la spalla sinistra, per modo che venghino sotto la destra, per mostrare che siano disinvolti e pronti alla guardia di casa.

p. 448-450

Erano stimati i Lari certi demoni custodi privati delle case, et erano percio fatti in forma di giovanetti vestiti con pelle di cane...

Erano anco... vestiti con panni succinti, e rivolti sopra la spalla sinistra in modo che vengono sotto la destra, per essere più speditì al loro ufficio.

Mercurio p. 123

... si farà Mercurio nel modo ordinario...

sbarbato, o di prima lanuggine.

p. 334

I poeti tutti lo descrivono senza (la barba)... Ma fanno ben però molti, che gli cominci à dare fuori la prima lanugine.

Alcuni gli pongono l'ali sopra l'orecchie, e gli fanno uscire dà capelli certe penne d'oro.

p. 332

... con due alette sopra la orecchie.

p. 323

... con... crini... fra li quali erano alcune dorate penne... che... spuntavano fuori *(Apuleio)*.

La Casa del Sueño p. 125

Faccisi il Sonno... bisogna prima figurare la sua casa; *Ovidio* la pone in Lenno e ne'Cimmerj, *Omero* nel mare Egeo, *Stazio*, appresso alli Etiopi, *l'Ariosto*, nell'Arabia.

... un letto, il quale, fingendo d'essere d'ebano, sarà di color nero, e di neri panni si cuopra: in questo sia collocato il Sonno.

Secondo alcuni altri, vestito di due vesti, una bianca di sopra, l'altra nera di sotto, con l'ali in su gli omeri... Tenga sotto il braccio un corno... In una mano abbi la verga.

p. 126

... Fingasi che in questo luogo siano due porte: una d'avorio, onde escano i sogni falsi, e una di corno, onde escano i veri.

... quell'olmo descritto da *Virgilio* sotto le cui frondi pone infinite imagini...

p. 334

Ovidio... ha descrito il luoco, ove habita il Sonno, qual fa che sia apresso de Cimmerij popoli... et in Lenno lo mette *Homero... e Statio* appresso degl'Ethiopi, e l'*Ariosto* ultimamente l'ha posto nell'Arabia. *Ovidio* mette lui à dormire sopra un letto di hebeno coperto tutto di panni negri...

p. 333-334

Dipinge *(Philostrato)* il Sonno... con due vesti, l'una di sopra bianca, l'altra di sotto negra... e gli mette in mano un corno... Oltre di cio porta... una verga in mano.

p. 333

Virgilio finse che due fossero le porte per le quali ci vengono i sogni, l'una di corno, l'altra di avorio per quella passano i veri, per questa i falsi.

... *Virgilio* ha finto anchora, che al mezzo della entrata dell'inferno sia un grande olmo... e che sotto le foglie... stiano attacati i sogni vani e falsi.

Versión del traductor de los textos italianos:

VASARI, *Rag. III, Milán, VIII*, pp. 44-46

La corona de torres

Los antiguos le colocaban a esta diosa la corona de torres en la cabeza, porque... querían demostrar que tenía bajo su protección a toda la tierra, circundada asimismo de ciudades, castillos y villas.

El atuendo

El vestido lleno de flores y de ramos demuestra la infinita variedad de selvas, de frutas y de hierbas que... produce... la tie-

CARTARI, *Imagini* (1571)

p. 204

...tiene en la cabeza una corona formada por torres porque el circuito de la tierra, a guisa de corona, está todo lleno de ciudades, de castillos, de pueblos.

p. 204-205

El vestido está tejido con verdes hierbas, y rodeado de frondosos ramajes, que muestran los árboles, las plantas y las hier-

rra; el cetro en la mano, indica la abundancia de reinos, y la potestad terrenal...

bas que cubren la tierra. Tiene en la mano el cetro que significa que en la tierra están todos los reinos... y muestra el poder... de los señores terrenales.

Los leones

El carro tirado por leones tiene varias significaciones según los poetas, pero a lo que se me antoja, querían demostrar que así como el león... rey de todos los animales cuadrúpedos... está atado al yugo de esta diosa, asimismo todos los reyes y príncipes de los hombres recuerdan que ellos están sometidos al yugo de las leyes.

p. 205

Lo arrastran los leones, o bien... o bien... o quizá para mostrar, al poner bajo el yugo de la diosa Ops al león, rey de los otros animales, que los señores del mundo están similarmente sujetos a las leyes...

Las sedes vacías

...para mostrar... o que todavía hay sobre la tierra muchos lugares sin cultivar que no están explotados...

p. 205-206

...dan a entender... que en la tierra hay muchos lugares deshabitados.

Los Coribantes

...principalmente para mostrar a los príncipes que cuidan de los pueblos, que no deben estar siempre sentados, ni ociosos, sino dejar la sede vacía, estando de pie, siempre a disposición de los pueblos...Los coribantes armados, lo están para demostrar que quien cumpla con su deber le corresponde tomar las armas en defensa de la patria y de su tierra...

p. 206

...los cuales están aquí en pie, y armados, queriendo mostrar que no sólo los cultivadores de la tierra, sino incluso los sacerdotes y los que ocupan el rango superior en la ciudad, deben evitar sentarse y estar ociosos; cada cual debe por el contrario tomar sus armas... para defender la patria.

Los tímpanos

...por los atabales comprendemos los dos hemisferios del mundo.

p. 205

Por los tímpanos... se entiende la redondez de la tierra partida en dos medias esferas.

ANNIBAL CARO
(Vasari, Opere, Milanesi, VII)

La Aurora p. 118

Encuentro que ésta se puede fabricar de varios modos, pero escogeré entre todos aquél que se pueda hacer más garbosamente en pintura.

Hágase... una joven de esa belleza que los poetas se ingenian para expresar con palabras...

CARTARI
edición 1571

p. 99

La han descrito de diversas maneras, en mayor medida por los que escriben que por quienes desean fabricar imágenes: por eso no me referiré a todas ellas sino sólo a unas pocas, según me parezcan más cómodas para pintarlas.

Haré un retrato de lo que de ella han dicho los poetas...

Póngasele en las manos una lámpara o una antorcha encendida... Colóquesele sentada en un sitial... sobre un carro... tirado bien por un Pegaso alado bien por dos caballos: píntesela de uno u otro modo.

Algunos... le ponen en la mano una antorcha encendida, y hacen que tenga un carro tirado por el caballos Pegaso, que tenía alas... *Homero* por el contrario le concede dos caballos... en suma cada cual la describe como más le gusta.

La Noche p. 120

Tenga... negras las alas, y estén éstas abiertas como si volase.

p. 330

Fue... realizada en forma de mujer con dos grandes alas negras en la espalda, y desplegadas de tal forma que parezcan volar.

Tenga... en una (mano) un niño blanco durmiendo, para significar el Sueño, en la otra, otro niño negro que parezca dormir, y signifique la Muerte.

Tenía sobre el brazo izquierdo un chiquillo blanco, que dormía, y sobre el derecho uno negro, que asimismo dormía... éste era la Muerte, el otro el Sueño.

Sea su carro de bronce, con las ruedas distintas en cuatro espacios, para referirse a sus cuatro guardias.

Los otros poetas la representan con un carro de cuatro ruedas, que significan, *como dice Boccacio*, las cuatro partes de la Noche, así dividida por los soldados.

Tenga la tez negra, negro el manto, negros los cabellos... el cielo de alrededor sea azul vivo y con muchas estrellas.

Toda ella es de color sombrío, pero el vestido que lleva alrededor resplandece un poco y está pintado de forma que represente el ornamento del cielo.

La Luna-Isis p. 121

...con la melena larga, tupida y un tanto encrespada...

p. 122

Tenía la cabeza adornada con una larga y tupida melena levemente encrespada...

p. 122

con un circulo aplastado, bruñido y resplandeciente a guisa de espejo en medio de la frente que tenga por aquí y por allá algunas serpientes, y encima, unas pocas espigas...

y en el medio de la frente... cierta cosa redonda aplastada, y bruñida, que resplandecía como espejo, y por una y otra parte había algunas serpientes, y sobre ellas unas pocas espigas de grano...

con una corona en la cabeza bien de díctamo... bien de diversas flores, *según Marziano*, bien de perpetua amarilla, según algunos otros.

p. 119

una guirnalda de abrótano...

p. 122

cincha de bella guirnalda de diversas flores...

...el vestido hay quien quiere que sea largo hasta los pies, quien corto hasta las rodillas.

p. 109

con vestido que lo cubría todo hasta los pies... (el simulacro de Diana)...

	el sutil vestido... extiéndase hasta debajo de las rodillas.
La Luna-Isis *Pausanias*... la presenta vestida con piel de ciervo...	p. 104 ...*como se lee en Pausanias,* en la Arcadia había un (simulacro) de ella vestido con piel de ciervo...
...un hábito de velo sutilísimo de varios colores, blanco, amarillo, rojo.	p. 122 el vestido de diversos colores era de sutilísimo velo, y parecía ser ora blanco, ora amarillo... ora... rojo.
...y otro vestido completamente negro, pero claro y brillante, con muchas estrellas desparramadas, con una luna en medio y con una orla alrededor con adornos de flores y frutos colgando a guisa de flecos.	p. 122 Y había otro todavía todo negro, pero bien claro y brillante sin embargo: y cubierto casi por completo de estrellas resplandecientes, en medio de las cuales había una luna toda resplandeciente, y en torno a cuya orla estaban enganchados en bellísimo orden flores y frutos de todo tipo...
Los brazos deben estar desnudos.	p. 100 Los desnudos brazos...
...sostenga con la derecha una antorcha ardiendo, con la izquierda un arco aflojado, el cual, según *Claudiano,* es de cuerno, y según *Ovidio,* de oro.	p. 101 Y el mismo *Claudiano* dice que el arco... es de cuerno, en contra de lo que escribe *Ovidio,* el cual lo hace dorado...
...con dos serpientes en la izquierda.	p. 104 en una de las manos una antorcha encendida y en la otra dos serpientes...
...con un vaso dorado, con asa de serpiente, que semeja una hinchazón de veneno, y con el pie adornado con hojas de palma.	p. 122 y le colgaba de la izquierda un vaso dorado, al que una serpiente hacía de asa, que parecía enteramente lleno de veneno y tenía en los pies cierto adorno hecho con hojas de palma...
Cabalga un carro tirado por caballos, negro el uno, el otro blanco...	p. 106 De estos (caballos) uno era negro, y el otro blanco, *dice Boccacio.*
o... por un mulo, según *Festo Pompeyo.*	p. 106 *Festo Pompeyo* escribe que un mulo tiraba el carro de la Luna.

p. 122-123

...o por terneros, según *Claudiano* y *Ausonio*. Y al hacer los terneros, quieren que tengan los cuernos muy pequeños, y una mancha blanca en el flanco derecho.

p. 107

Ha habido quienes han puesto terneros en el carro de la Luna, como *Claudiano* ...Y *Ausonio Gallo* hizo lo mismo...y en Egipto era consagrado a la Luna aquel buey...el cual era necesario que tuviese una mancha blanca en el flanco derecho, y los cuernos pequeños...

Harpócrates y Angerona p. 127

La figura de este (Harpócrates) es la de un joven, o niño... con el dedo en la boca, en actitud de ordenar callarse.

p. 374

Su estatua, según *Apuleyo, y Marciano*, era de jovencito, que se llevaba el dedo a la boca, como se hace cuando se indica a otro con un gesto que se calle...

Lleve en la mano un ramo de melocotón y, si se quiere, una guirnalda de sus hojas.

p. 376

A Harpócrates le fue dedicado el melocotón, porque este árbol tiene las hojas similares a la lengua humana.

Otros hacían para este mismo dios una figura sin rostro, con un capacito en la cabeza, con una piel de lobo alrededor, completamente cubierto de ojos y de orejas.

p. 374

A veces también se hizo para el dios del silencio una figura sin rostro con un pequeño capacito en la cabeza, y con una piel de lobo alrededor; estaba casi completamente cubierta de ojos y de orejas.

(Angerona) Su figura es la de una mujer colocada sobre un altar, con la boca atada y sellada.

p. 373-374

Estaba colocada sobre un altar Angerona... su simulacro tenía un paño en torno al cuello, que le amordazaba también la boca.

Los Lares p. 124

...se podrían fabricar los dioses Lares, que son dos niños que eran genios de las casas privadas, es decir dos jóvenes vestidos con pieles de perro, con ciertos hábitos sucintos, y echados sobre el hombro izquierdo, de tal modo que vengan bajo la derecha, para mostrar que están desenvueltos y dispuestos a guardar la casa.

p. 448-450

Se honraba a los lares, ciertos demonios que eran custodios privados de la casa, y se construían por ello en forma de jovencitos vestidos con piel de perro...

Estaban también... vestidos con sucintas telas, y torcidos sobre el hombro izquierdo de forma que vienen bajo la derecha, para estar más expeditos para su tarea.

Mercurio p. 123

...se hará a Mercurio de la manera habitual...

imberbe, o con el primer vello.

p. 334

Todos los poetas le describen sin (la barba)... Pero a veces, muchos hacen que le empiece a salir el primer vello,

Algunos le ponen las alas sobre las orejas, y hacen que le salgan de los cabellos algunas plumas de oro.	p. 322 con dos alitas sobre las orejas. p. 323 con... crines... entre las cuales había algunas plumas doradas... que... asomaban fuera *(Apuleyo).*
La Casa del Sueño p. 125 Hágase el Sueño... es preciso en primer lugar representar su casa; *Ovidio* la sitúa en Lenno y en Cimeria, *Homero* en el mar Egeo, *Estacio,* junto a los Etíopes, *Ariosto,* en Arabia.	p. 334 *Ovidio...* ha descrito el lugar, donde habita el Sueño, el cual hace que esté junto al pueblo Cimerio... y *Homero* lo sitúa en Lenno... y *Estacio* junto a los Etíopes, y *Ariosto* últimamente lo ha puesto en Arabia. *Ovidio* le pone a dormir sobre un lecho de ébano todo cubierto de tejidos negros.
...un lecho, que aparentando ser de ébano, será de color negro, y de negros paños se cubrirá: colóquese en él al Sueño.	
Según algunos otros, vestido con trajes, uno blanco encima, el otro negro debajo, con las alas sobre los hombros... Sostenga un cuerno bajo el brazo... Tenga la vara en una mano.	p. 333-334 Pinta *(Filostrato)* el Sueño... con dos vestidos, el de arriba blanco, el otro de abajo negro... y le pone en la mano un cuerno... Además de esto lleva... una vara en la mano.
p. 126 ...Supóngase que en este lugar haya dos puertas: una de marfil, de donde salen los sueños falsos, y una de cuerno, de donde salen los verdaderos.	p. 333 *Virgilio* simula que fueran dos las puertas por las que vienen los sueños, la una de cuerno, la otra de marfil; por aquélla pasan los verdaderos, por ésta los falsos.
...aquel olmo descrito por *Virgilio* bajo cuyas ramas coloca infinitas imágenes...	...*Virgilio* ha supuesto también que en el medio de la entrada del infierno hay un gran olmo... y que bajo las hojas están atados los sueños vanos y falsos.

Como puede verse, esta comparación es asimismo de lo más concluyente. Desde la primera ojeada, llama la atención el escaso número de figuras «clásicas» propuestas por Caro. Por más que tome de Ovidio y de Virgilio la descripción de la Casa del Sueño —por lo demás difícilmente traducible en pintura—, los detalles que ofrece el artista son por lo general extravagantes y de una agobiante complejidad.

Parece sin embargo que Taddeo Zuccari se adaptó a ellos bastante bien. Por lo menos los trasladó con una exactitud servil. Se debe en justicia reconocer que, siempre que se le permitió escoger, supo prescindir de la imagen más sobrecargada en beneficio de la más simple; prefirió la Diana de Claudiano a la Isis de Apuleyo; supo liberar su frente de las alas, de los cuernos, de las espigas, del espejo, de las serpientes y de la corona con que el

excesivamente sabio literato hubiera querido adornarla simultáneamente[33]. Pero en conjunto no se atrevió a modificar nada del bosquejo propuesto para los arcos y lunetos de la sala, que son deliberadamente enigmáticos. Harpócrates —el Horus niño al que los Griegos, por error, convirtieron en el dios del silencio— aparece allí con su ramo de melocotonero, Angerona con su mordaza, Brizos bajo el olmo de ramaje encantado...

Aún cuando Caro no se hubiera encargado de indicarnos sus fuentes, habríamos constatado fácilmente que son *siempre* las de Cartari. La identidad con frecuencia textual de las descripciones nos autoriza a pensar que Caro se sirvió de las *«Imágenes»* para redactar sus instrucciones —del mismo modo que Vasari pudo servirse de ellas para comentar su obra una vez terminada.

El papel de los eruditos como consejeros de los artistas, ese papel tantas veces subrayado de «proveedores de argumentos», bien podría perder, en virtud de esta constatación, un poco de su importancia y de su interés. En efecto, una de estas dos cosas: o bien Caro ha leído a Cartari, y no ha sido más que el intermediario entre el manual y el artista; o bien —lo cual resulta inverosímil— no lo ha conocido, y ha hecho él mismo el esfuerzo de buscar en estos autores los elementos de sus descripciones. Pero como estos autores son los de las *«Imágenes»* —Pausanias, Apuleyo, Macrobio y Marziano Capella—, llegamos a la misma conclusión: *la intervención de Caro no era necesaria.* Supongamos que las *«Imágenes»* hayan estado efectivamente en las manos de Taddeo Zuccari: hubiera bastado que se le dieran los nombres de los personajes a representar; hubiera pintado la habitación de la Aurora tal y como la vemos. Para un pintor que posea en su biblioteca un similar repertorio mitológico, son superfluos los consejos de los humanistas. Recordemos por ejemplo, en la carta de Caro, el pasaje concerniente a Harpócrates y Angerona:

«... La figura de Harpócrates es la de un joven, o más bien un niño... con el dedo en la boca; lleva en la mano un ramo de melocotonero.

»Otros representan a este mismo dios como un ser sin rostro, que lleva en la cabeza un pequeñísimo sombrero, y se envuelve en una piel de lobo; está enteramente cubierto de ojos y de orejas.

»La figura de Angerona es la de una mujer en pie sobre un altar, con la boca tapada por una mordaza».

Hubiera sido más simple decir: Representad a Harpócrates y Angerona siguiendo las *«Imágenes de los dioses».* En efecto, hélos ahí[34], modelos enteramente dibujados, totalmente disponibles, inmediatamente utilizables (ver fig. 105).

El pintor no tenía necesidad de otra cosa: el texto explicativo es accesorio, como lo reconoce el propio Caro en una carta a Luca Martini, en la que, tras haber trazado brevemente algunas figuras de los dioses (en particular la de Juno, según Marziano Capella) concluye:

«... Os he dicho sumariamente el atuendo, tal como lo encuentro en los autores. Deciros el sentido de cada uno sería demasiado largo; además, por lo general es conocido[35]».

Así, las cartas de los eruditos —gente muy ocupada, cargada de demandas, que preparaba la tarea de otra gente igualmente sin prisas— se acercan a la forma seca, pero

---

[33] Suprimió las Horas ante el carro de la Aurora; en cambio la Noche aparece cargada con sus dos hijos, el Sueño y la Muerte; cabe lamentarlo, sobre todo cuando se piensa en el partido que el Guerchino sacará más tarde de esta bella alegoría. En un gabinete vecino de la Sala de la Aurora se halla una figura monstruosa, pintada por Federigo Zuccari. Es la de «Hermathena», cuya descripción aparece naturalmente en Cartari, ed. 1571, p. 356.

[34] P. 375. Este dibujo sólo data por lo demás de 1571; pero como es la exacta ilustración del texto de Cartari, no nos es menos útil como apoyo de nuestra demostración.

[35] BOTTARI, *Lettere*, III, pp. 206-208, carta XCV.

práctica, de un repertorio, hacia la que tienden por su parte las *«Imágenes»* de Cartari. Otra instrucción de Cosimo Bartoli a Vasari[36] presenta también un aspecto muy curioso. El autor propone al pintor un cierto número de alegorías para la habitación de Lorenzo de Médicis, en el Palazzo Vecchio; y cada vez que nombra una, pone al margen una pequeña nota, que es una descripción sumaria. Por ejemplo:

Prudentia: donna con lalie e serpi alla conciatura della testa.

Buonevento: un povero in una mano la taza, in l'altra spigue di grano.

La Fama: la sapete, fatta da voi mille volte.

Estas últimas palabras parecen revelar la impaciencia de Bartoli, cansado de ofrecer sin cesar la misma receta –como un manual–. La carta es de 1556: las *«Imágenes»* aparecieron ese año. Estaban hechas precisamente para ahorrar a los artistas la obligación de informarse en otro lugar, a los eruditos la de suministrar textos, repitiéndose indefinidamente. Continuaron sin embargo, los unos solicitando, los otros ofreciendo consejos. Pero a partir de este momento se vuelve menos urgente, ante las grandes composiciones mitológicas, indagar sus inspiradores: pues conocemos por adelantado las fuentes en que han bebido; poseemos por adelantado la llave de las representaciones más oscuras: cualquiera que haya sido el proveedor, los «argumentos» son una repetición de los que, para lo sucesivo, se hallan recogidos y clasificados, para mayor comodidad de todos –¡y para la nuestra!– en las *«Imágenes»* y demás tratados mitológicos.

El estudio del *Discorso* de Zucchi, y de sus frescos en el techo del Palacio Ruspoli, confirma con creces lo dicho.

Como los *Ragionamenti* de su maestro Vasari, el *Discorso* de Zucchi es un comentario destinado a hacer inteligible su propia pintura, «chiarire il pensier nostro circa alla nostra pittura»[37]. Por retomar un juego de palabras del que abusaron sus admiradores, «penna» (pluma) y «pennello» (pincel) rivalizan en él y se ilustran mutuamente, en nuestro beneficio por lo demás. Pues si bien el análisis de los frescos es laborioso, no encontramos ninguna dificultad, a través del *Discorso*, para redescubrir en ellos las tradiciones mitográficas que culminan en nuestros manuales.

Ya el título nos advierte: *Discorso sopra li dei de'gentili* –y es el título de nuestros tratados de la Edad Media– es el *De diis gentium* de Rabano Mauro; Zucchi no esconde, por otra parte, que su composición se basa en la *Genealogia Deorum* de Boccacio.

El elemento oriental no es más difícil de descubrir. Zucchi conoce los dioses adorados por los Libios, los Escitas, los Persas, los Egipcios, los Asirios (p. 5). No ignora ni el Júpiter Heliopolitano, ni el Júpiter Ammon (p. 18); y cuando describe a Apolo, no olvida, entre sus atributos, el gavilán, el cocodrilo y el escarabajo (p. 25).

Después de esto, cuando escribe, a propósito de Saturno (p. 15): «Habría aún mucho que decir sobre este Dios. Pero dos razones me impiden escribir más: una es mi ignorancia; la otra, *el gran número de obras eruditas publicadas en estos momentos sobre esta materia*, y en las que puede hallarse anotado cada detalle», nos está permitido pensar que esta alusión designa a Gyraldi, Conti o Cartari. Existe además, entre los frescos de Zucchi y los grabados de Cartari, un parentesco evidente. Todos los Dioses aparecen rodeados de un increíble número de atributos, y entre ellos, de los menos comunes. Diana, por ejemplo, lleva no sólo el arco y las flechas, sino también una llave (que recuerda las funciones de

---

[36] *Carteggio di Giorgio Vasari*, ed. Frey, 436, carta CXXXII.

[37] Como los *Ragionamenti*, sólo apareció tras la muerte del autor, en 1602. El texto, muy difícil de encontrar, ha sido publicado con una erudita introducción por F. SAXL, *Antike Götter in der Spätrenaissance; ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*. Studien der Bibl. Warburg, Leipzig, 1927.

Consultar A. CALGAGNO, *Jacopo Zucchi e la sua opera a Roma*, Roma, 1933.

105. HARPÓCRATES Y ANGERONA (Cartari, *Imagini*, 1571).



106. DIANA (Jacopo Zucchi). Roma, Palazzo Ruspoli, techo.



107. SATURNO.



Lucina); y se ven a sus pies tres cabezas de animales: perro, caballo, jabalí, que evocan la *Luna Trimorfis*[38].

Pero el discurso presenta a nuestros ojos un interés particular. Zucchi, visiblemente, no está satisfecho ni del tema que ha tratado, ni del comentario que de él ofrece. La mitología le disgusta: más aún, le horroriza. No deja de echar pestes contra la «vana y falsa religión de los gentiles», su «ciega ignorancia», su «obstinada estupidez», «las porquerías y perversidades»[39] de sus dioses.

Si es sincero, se pregunta uno por qué ha escogido un tema que le repugna hasta ese punto. Intenta explicarlo, no sin confusión (p. 9). Inquieto por la amplitud de su tarea, se ha creído forzado a recurrir a la mitología como única capaz de ofrecerle un programa lo bastante abundante[40]. La tradición, por lo demás, le forzaba a ello: ¿no cita Armenini, como primer modelo de las decoraciones palaciegas, el techo del Palacio del Té, en Mantua, es decir, «molti dei, con Giove in mezzo[41]»? Zucchi se resignó por consiguiente a reproducir las formas tradicionales; pero lo hizo a regañadientes.

Existía sin embargo un medio de conciliar las exigencias del arte y las de su conciencia: consistía en prestar a esas vergonzosas imágenes un valor alegórico. Zucchi no lo ignora; pero se muestra a este respecto mucho más escrupuloso que la mayor parte de sus contemporáneos. Consiente que haya, bajo la corteza de la Fábula, una savia de verdad; pero no puede aprobar que se disfrace esta verdad con el atuendo de la mentira y se la disimule bajo un velo de obscenidades. «Se ben sò, che zenza dubbio mi sarà imputato... ad ignoranza il pensare che sotto queste scorze non ci sia del suco... Dico che nol niego. Ma non loderò mai, chi con il velame de gl'adulterij, i latrocinij, stupri, e mille cose oscene, e brutte, e con la veste della bugia, vorrà ornare, ò coprire l'istessa verità della potenza e sapienza divina...» (p. 8).

A despecho de esta declaración, y con manifiesta inconsecuencia, Zucchi no podrá evadirse, llegado el momento, de interpretar alegóricamente los atributos de Pan, o los de Juno[42]; pero en fin, su desazón y sus remordimientos son característicos: se encuentra entre los más influidos por el espíritu de la Contra-Reforma; y la razón de su actitud, la hemos encontrado en los escritos inspirados por el Concilio de Trento, concernientes a la esencia del arte, sus deberes y su fin.

•

Fuera de la pintura monumental, sobre los techos y los muros, apenas puede esta mitología erudita desplegar con facilidad su pesado aparato. La escultura, como observa Armemini[43], no admite de buena gana imágenes tan complicadas; y Miguel Angel, después de todo, es excusable por no haber adornado la estatua de la Noche con un ramo de amapolas y un manto sembrado de estrellas, «pues ésas son cosas más propias del pintor que del escultor[44]». Los cuadros mismos, por lo general, permiten difícilmente una tal profusión

[38] Ver fig. 106 y 107. Cf. el grab. de Cartari, ed. 1571, p. 117.

[39] Es la misma expresión de que se servía el cardenal Paleotto: «Sporcizie sceleratissime», v. *supra*, p. 217.

[40] Cf. *supra*, p. 218.

[41] El programa realizado por Jules Romain era, de hecho, muy complejo, como ha mostrado F. Hartt, «The Gonzaga symbols in the Palazzo del Te», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, pp. 151-188.

[42] Discorso, p. 66 (a propósito de Pan): «Ma qui assai ci sarebbe che dire sopra questa figura, *e sopra i suoi velati fingimenti*», etc., p. 15 (a propósito de Juno): «Si come l'ornata, et pennuta ruota dell'occhiato pavone, overo il celeste arco dissolvendosi sparisce, cosi l'ambitione, le ricchezze fanno».

[43] *Il Riposo*, p. 49.

[44] Es lo que Vasari creyó poder demostrar, cuando pintó (Roma, Gal. Colonna) la misma Noche, engalanada con los atributos que Miguel Angel le habia negado.

de personajes y de atributos: una tela no se deja sobrecargar como una carroza de Carnaval. Aunque ciertas alegorías de Bronzino consiguen esa hazaña —por ejemplo, la enigmática «Fortuna» de los Uffici, o bien «el Tiempo y la Locura, con Cupido y Venus», de la National Gallery—. Y Federigo Zuccari halla el medio de concentrar, en su Olimpo, una multitud de divinidades sucumbiendo bajo la carga de los símbolos asignados a cada una, según la divisa *«Cuique suum»* (ver fig. 109).

Por otra parte, Roma y Florencia parecen los principales focos de esta iconografía nueva. Se ha subrayado justamente la repugnancia de los Venecianos por los programas librescos y los planes demasiado precisos[45]. Sin embargo, incluso en Venecia, se afirman las tendencias eruditas y demostrativas del arte. En esas guirnaldas de desnudos mitológicos con los que Veronese y sus discípulos, los Fasolo, los Zelotti[46], decoran las villas palladianas[47], no se aprecia a primera vista más que la explosión de la fantasía; pero forman, también ellas, ciclos, «series de temas vinculados por una idea general»; son variaciones en torno a un tema edificante, «invenciones morales» como las define Ridolfi[48]; a veces verdaderas psicomaquias... En cuanto a las mitologías del Palacio de los Duces, en las que todo canta la gloria de la Serenísima y la sabiduría de los Senadores, traducen máximas políticas... Cuando Tintoretto, en 1577, pinta la famosa serie: Ariadna y Baco, Minerva y Marte, la Forja de Vulcano, Mercurio y las Tres Gracias, considera que expresa *«la unión»*, fuerza de la República. Ariadna, que recibe cerca del mar el homenaje de un Dios, es la mismísima Venecia; Minerva ahuyenta a Marte: así el Senado, alejando los horrores de la guerra, hace que reinen la abundancia y la prosperidad. Las Gracias representan las recompensas prometidas a los buenos ciudadanos. Vulcano y sus Cíclopes martilleando el yunque uno tras otro, simbolizan el esfuerzo común de los senadores forjando para la ciudad las armas, prenda de su poder y de su grandeza.

Estos temas no tienen, en sí mismos, nada de excepcional; pero una observación atenta descubre en ellos numerosos detalles inicialmente desapercibidos. Así, una de las Gracias lleva una rosa, la segunda un tallo de mirto, la tercera se apoya en un dado[49]. ¿Por qué? Es que el mirto y la rosa, caros ambos a Venus, son los emblemas de un perpetuo amor. El dado marca la reciprocidad de las buenas acciones, pues los dados van y vienen. En fin, si las tres diosas tienen a Mercurio por compañero, es porque las Gracias no deben concederse más que con mesura y según la razón (ver fig. 108).

Tal es la explicación ofrecida por un comentarista contemporáneo[50]: coincide, casi palabra por palabra, con la de Cartari, que describe y reproduce una imagen idéntica[51].

Las cuatro estatuas de bronce que decoran la Loggetta de Sansovino, y de las que ya hemos hablado[53], enseñan la misma lección que las telas de Tintoretto. Palas representa la prudencia y la habilidad de los senadores; Mercurio, su saber y su elocuencia; Apolo, su

[45] MÜNTZ, *Hist. del arte durante el Renacimiento*, la señala en varias ocasiones, II, pp. 63-770, etc. Cf. DOLCE, *Dialogo della Pittura*, ed. 1745, p. 251.

[46] Zelotti decoró en particular la villa del Cataio; de esta decoración influida por Caprarola, conocemos el programa detallado por G. BETUSSI, *Ragionamento sopra il Cathaio*, Padua, 1573.

[47] V. G. LOUKOMSKI, *Los frescos de Pablo Veronés y de sus discípulos*, Paris, 1928, espec. p. 90; PALLUCHINI, *Gli affreschi di Veronese a Maser*, Bérgamo, 1939, y WIND, *Pagan Mysteries*, apéndice 8, pp. 272-275: «A cycle of Love by Veronese».

[48] *Le Meraviglie dell'Arte*, Venecia, 1648

[49] Veronés y sus discípulos los representan con los mismos atributos, en la villa Porto-Barbaran, cerca de Vicenzo. V. reprod. en LOUKOMSKI, *op. cit.*, p. 241.

[50] V. F. SANSOVINO, *Venetia descritta*, 1663, p. 338. El mismo texto, casi con las mismas palabras, en RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte*, ed. Berlin, 1924, t. II, p. 43 (Vita di Jacopo Robusti).

[51] *Imagini*, ed. 1571, pp. 562-563 y fig. p. 564.

Sobre otro cuadro célebre de Tintoretto, *La Vía Láctea*, ver el análisis de E. MANDOWSKY, *The origin of the Milky Way in the National Gallery*, *Burlington Mag.*, febrero 1938, pp. 88-93.

[52] V. *supra*, p. 179.



108. MERCURIO Y LAS GRACIAS (Tintoretto).
Venecia, Palacio de los Dogos.



109. El Olimpo (Federigo Zuccari).
Florencia, Uffici.

acuerdo y su armonía verdaderamente única; en fin, la Paz es «esa paz, tan cara a la República», que asegura su prosperidad, y su hegemonía. Este quatuor de divinidades expresa, en suma, los principios y los efectos de un sabio gobierno[53].

¿Cuál es la razón, sin embargo, de que en Venecia esos propósitos edificantes permanezcan la mayor parte de las veces insospechados? En otros sitios, todo reclama nuestra extrañeza, nuestra interrogación; por todas partes tropezamos con enigmas. Aquí, a nadie, a decir verdad, se le ocurre buscarlos, ¡hasta tal punto el esplendor de las formas colma a la vez el espíritu y los sentidos! El manierismo de Florencia y de Roma, vacío y mezquino a pesar de su ampulosidad, labra su prestigio en base a su oscuridad. La soberbia elevación de los Venecianos ignora esa pedantería, esos trabajosos jeroglíficos; su poderosa vitalidad desdeña esos frutos artificiales sin perfume ni sabor, madurados en las bibliotecas. Nunca consentirán, por su parte, el sacrificio de «lo plástico» a lo «intelectual», nunca dejarán que degenere la forma bajo el parásito enlace de los símbolos. De ahí la magnífica desenvoltura con que liberan a los Dioses de sus farragosos accesorios. Las divinidades de Vasari o de Zucchi «desaparecen», como aquel personaje de Flaubert, «bajo la abundancia de sus atributos». Los grandes cuerpos robustos de Veronés o de Tintoretto no se dejan asfixiar bajo tamaña profusión; estiran libremente en el espacio sus miembros atléticos, más ricos por lo demás de sentido, en su opulenta desnudez, que todos los emblemas: «¿No es la forma humana el más expresivo de los símbolos?»[54]. Al preferir, por instinto, los tipos clásicos a las figuras exóticas o bárbaras, los Venecianos redescubrían esta verdad, que fue la verdad de Grecia: «Cuando los escultores griegos, dice Ménard[55], emplean signos de este tipo, es siempre de una manera subordinada... Esos atributos consagrados por la tradición acompañan a las imágenes de las divinidades, recordándonos por alusiones alegóricas su carácter físico, su especial papel en la república del mundo; mientras que la figura en sí misma expresa directamente mediante sus formas, su porte, sus actitudes, el aspecto moral de cada dios, sus relaciones con el hombre, su función particular en la ciudad».

Los dioses de Veronés y Tintoretto tenían por misión celebrar la gloria y la prosperidad de Venecia: no traicionaron su misión. La soberbia armadura de esos espinazos y esos costados, el suave contorno de esas carnes satinadas, cantan el orgullo del poder y las delicias de la paz[56].

*

Si el arte italiano, posterior a 1550, es tributario de los manuales mitológicos, otro tanto ocurre con la literatura; pero en este caso, buscaremos nuestros ejemplos en Francia, Inglaterra, Alemania y España; una vez más, seguiremos a los Dioses en sus migraciones.

En Francia, desde comienzos del siglo XVI, Jean Lemaire de Belges, anticipándose a Ronsard, se convierte en «el vulgarizador de la mitologia en las letras francesas»[57]. Los Dioses ocupan en efecto un lugar eminente en sus *Ilustraciones de los Galos y singularidades de Troya*[58]; a decir verdad, la mayor parte de las veces están ataviados de manera bas-

[53] V. F. SANSOVINO, *Venetia descritta*, etc., ed. 1663, libro VIII, pp. 307-308. La interpretación la dio el propio artista. Las figuras de Venus y de Júpiter, en los bajo-relieves, simbolizan respectivamente Chipre y Creta.

[54] RENAN, *Estudios de historia religiosa: las religiones de la Antigüedad*, p. 36.

[55] L. MÉNARD, *El Politeísmo helénico*, IV, p. 159.

[56] Aún se pueden comparar las puras alegorías de Veronés, es decir las abstracciones personificadas (p. ej. el Respeto y el Desprecio, la Constancia y la Fidelidad de la National Gallery) con las alegorías al modo de Ripa: en aquél, nobles formas que viven y representan ellas mismas la idea moral: en éste, la figura humana no es más que un soporte del que se cuelga toda una panoplia de atributos.

[57] V. DOUTREPONT, *Jean Lemaire de Belges y el Renacimiento*, Bruselas, 1934, p. 386.

[58] Especialmente cap. XXVIII: Los Dioses convocados a las bodas de Tetis y de Peleo; v. *Obras*, ed. Stecher, Lovaina, 1882, I, pp. 204 y ss.

tante insólita, pero ello se debe a que Jean Lemaire obtiene su conocimiento de la Fábula no en las fuentes antiguas, sino en las recopilaciones medievales o contemporáneas[59]: en las *Mitologías* de Fulgencio, las *Etimologías* de Isidoro, el *Suplemento de las crónicas* de Jacobo de Bérgamo; sobre todo en las *Antigüedades* de Annio de Viterbo, y la *Genealogía de los Dioses* de Boccacio, con Demogorgon y su progenie[60]. Otros tantos títulos que nos resultan desde hace tiempo familiares.

De estas recopilaciones, adopta no sólo la materia, sino también el espíritu. Persuadido de que la mitología es «muy rica en grandes misterios e inteligencias poéticas y filosofales, conteniendo fructuosa sustancia bajo la corteza de fábulas artificiales» (I, 4), se afana por encontrar en ella bien alusiones históricas, bien un sentido cósmico o moral; así, después de haber narrado las bodas de Tetis y de Peleo, emprende en el capítulo XXV «la explicación tanto moral como filosófica e histórica de las bodas más arriba descritas»; y cuando cuenta en el capítulo XXXI «las oraciones y ofertas realizadas a París Alejandro por las dos poderosas diosas, Juno y Palas», no deja de añadir a su relato «la explicación total de sus vestidos, ornamentos, valores y poderes; de las cuales cosas, quien bien sepa enfocar podrá recoger bastante fruto alegórico y moral bajo colores poéticos». La alegoría llega a ser para él más que un método de interpretación: justifica las escenas lascivas y las imágenes sensuales por lo serio de las ideas que recubren[61]. Por lo demás, mezcla íntimamente con sus divinidades pseudo-clásicas las abstracciones morales del *Roman de la Rose*[62].

Así la obra de Jean Lemaire se injerta en una tradición mitológica cuyos orígenes y prolongaciones conocemos; tiene sin embargo su perfume, su encanto original. La imaginación del autor, ingenua y precisa a la vez, da una gracia nueva a estos Inmortales degenerados; recrea en torno a ellos una atmósfera poética —si no la del Olimpo, al menos la de otro mundo encantado: el reino de las hadas.

Los poetas de la Pléyade, a su vez, ¿acuden a buscar en antologías o manuales los elementos de su inmensa erudición? ¿Aprovechan, llegado el caso, los nuevos y preciosos repertorios elaborados por los Gyraldi, los Conti y los Cartari, aproximadamente contemporáneos suyos? En lo referente a Ronsard, la cuestión es compleja; sus críticos Pierre de Nolhac y Laumonier se han detenido en ella. Tanto uno como otro expresan su opinión de que la ciencia mitológica del poeta es con frecuencia de segunda mano[63]; la recibe de un intermediario, pero ¿de cuál? Ronsard empezó a escribir antes de la publicación de los grandes manuales italianos; pero venía de la escuela de Dorat, que utilizaba aún la *Genealogia Deorum* de Boccacio, y ese compendio aparecido en Basilea en 1535, y del que ya hemos hablado, que comprendía, entre otros, el tratado de las *Fábulas*, de Higinio, y el de Fulgencio, que fue reeditado, más adelante, con el *Libellus* de Albricus, y posteriormente con extractos de Gyraldi. Con estos diversos tratados, y con estas lecturas febriles y apasionadas de los textos antiguos, Ronsard se había fabricado al parecer, un cuaderno de mitología, un repertorio personal[64].

---

[59] V. DOUTREPONT, *op. cit.*, cap. I: La erudición de segunda mano en las «Ilustraciones» (informe de los préstamos, anexo I); § 2, estudio especial de los préstamos en la *Genealogia Deorum*.

[60] V. *Obras*, I, 344-346: los nombres de los actores alegados en ese primer libro.

[61] DOUTREPONT, *op. cit.*, p. 317.

[62] LAUMONIER, *Ronsard, poeta lírico*, París, 1910, pp. 409 y ss.

[63] V. P. LAUMONIER, *op. cit.*, pp. 379-380 y nota I; y el artículo sobre *La biblioteca de Ronsard*, *Rev. del siglo* XVI, 1927, pp. 4-5, 6. 14; Laumonier señala, entre los libros del poeta, el *Diccionario* de *Hesychius*, diversos compendios de *sententiae* y de *exempla;* y sobre todo el *Florilegio* de Stobeo que jugó un gran papel en su inspiración de 1553 a 1555. P. DE NOLHAC, *Ronsard y el Humanismo*, p. 99, piensa que Ronsard debió servirse del *Dictionarium nominum propiorum de Robert Estienne.*

[64] LAUMONIER, *op. cit.*, p. 379.

Por otra parte, cuando apareció la *Mitología* de Natale Conti, Ronsard conoció la obra con toda probabilidad, pues su segunda edición le fue dedicada al rey Carlos IX, de quien Ronsard era el poeta oficial; esta dedicatoria tuvo por efecto «naturalizar» la *Mitología* en Francia, donde había de conocer, como ya sabemos[65], una espectacular boga. No tenemos sin embargo ninguna prueba precisa de un plagio de Ronsard a Conti, por más que Borinski haya pretendido descubrir en los *Himnos* la influencia directa de la *Mitología*[66]. En cambio, se cita la obra en el famoso *Comentario de los Amores*, de Marco-Antonio Muret; y esto merece que se destaque. En efecto, este comentario forma una especie de repertorio de los conocimientos de los poetas de la Pléyade; se invoca en él a casi todos los autores que han leído[67]. Pues bien, tras la muerte de Muret, y a partir de 1587, los editores sucesivos añaden varias veces, a las glosas del sabio humanista, como para resumirlas: «Consúltese la *Mythologie françoise* de Noël Le Comte... Noël Le Comte describe y expone excelentemente esta historia..., etc.»[68]. En suma, el diccionario de Conti se les antoja totalmente adecuado, si no suficiente, para esclarecer las oscuridades de Ronsard.

Y de hecho la mitología de Ronsard y la de Conti tienen más de un punto común. También Ronsard bebe indistinta y simultáneamente en todas las fuentes[69]; acoge a todas las divinidades; ya vengan de Asia, de Grecia, de Roma o de Egipto; ya sean primitivas, clásicas o decadentes[70]; incluso acude preferentemente a los textos menos conocidos, a los más extravagantes, para hacer alarde de erudición —más pedante en esto que Du Bellay, el cual no pensaba «que Lycofrón fuera más excelente que Homero por ser más oscuro»[71]—. En fin, dócil a las lecciones de Dorat que le había transmitido «esta enojosa herencia» medieval[72], Ronsard concibe la fábula como una *«philosophia moralis»*; se complace, por su propia cuenta, en divinizar abstracciones, en «disfrazar con un fabuloso manto la verdad de las cosas»; y también en este punto está de acuerdo con el mitógrafo italiano.

Pero es suficientemente sabido que en Ronsard este saber libresco se anima y se transfigura por la fiebre y el fuego del estudio[73]. El poeta vive, en sentido literal, en estado de *entusiasmo:* se halla hechizado por esas divinidades que desde la infancia acompañaron sus pasos «en lo profundo de los valles», y bajo «la sombra incierta» de los bosques. La mitología confusa, indigesta, de que se ha atiborrado, no ahoga su imaginación; la embriaga, la exalta, pues siente palpitar en ella el alma difusa de la naturaleza.

*

El piadoso Du Bartas, por más que fuera protestante y compusiera un poema bíblico, creyó que no debía privar a su *Sepmaine*[74] de los encantos de la mitología. No sin cierto engorro, lo explica así en su «Advertencia al lector»:

---

[65] V. Picot, *Los Italianos en Francia en el siglo XVI*, *Bol. Ital.* III, abril-junio 1903, p. 128. A partir de 1583, la obra de Conti se imprimió junto al tratado de las Musas *(Mythologiae musarum Libellus)* de Geoffroi Linocier, pariente del editor y amigo de Ronsard. Una prueba de la popularidad de Conti en Francia en el siglo XVII se halla en el *Diccionario* de Furetière (1690): en el artículo MYTHOLOGIE, la definición del término va seguida por el ejemplo siguiente: Noël Le Comte, también conocido como Natalis Comes, escribió sobre mitología.

[66] Borinski, *Renaissance und Reformation*, p. 30.

[67] P. de Nolhac, *op. cit.*, p. 101.

[68] V. *Los Amores de Pierre de Ronsard comentados por Marco-Antonio de Muret*, ed. Vaganay, París, Champion, 1910, p. 21 (a propósito de las Gorgonas); p. 33 (Belerofonte), p. 37 (Las Sirenas).

[69] Laumonier, *op. cit.*, p. 379; de Nolhac, *op. cit.*, pp. 85-86.

[70] Laumonier, *ibid.*, p. 380.

[71] *Deffence et Illustration*, ed. Chamard, 1904, p. 158.

[72] V. G. Cohen, *Ronsard, su vida y su obra*, ed. 1932, p. 53; cf. *supra*, la Tradición moral, p. 87 y n. 60 y 61.

[73] Sobre este carácter «viviente» de la mitología de Ronsard, v. Bourciez, *Las Costumbres corteses y la literatura de corte bajo Enrique II*, pp. 231-238, y «Ronsard's Mythological Universe», en *Ronsard the Poet*, edited by T. Cave, Londres 1973, pp. 159-208.

[74] La primera *Sepmaine* es de 1578; la segunda, de 1584. Citamos según la edición comentada de Rouen, 1602.

«Los otros (críticos) querrían que estas palabras de Flora, Anfitrite, Marte, Venus, Vulcano, Júpiter, Plutón, etc., fueran expulsadas de mi libro. Tienen en verdad alguna razón, pero les ruego consideren que se hallan muy diluidas. Y cuando las uso, es por metonimia, o haciendo alguna alusión a sus fábulas: lo cual se ha venido practicando hasta ahora, ¡por quienes nos han ofrecido Poemas Cristianos! La Poesía está impregnada desde hace tanto tiempo de estos términos fabulosos que no le es posible desembarazarse de ellos más que poco a poco...»

En realidad, las alusiones mitológicas en la *Sepmaine* son lo bastante numerosas y lo bastante eruditas como para que Simon Goulart, en el laborioso comentario que incorporó al poema (y que recuerda, desde este punto de vista, el comentario de Muret a los *Amores* de Ronsard)[75] creyera que debía detenerse largamente en esclarecerlas.

Pues bien, ¿a qué autores se dirige Goulart para hacerlo?

A propósito de Eolo (p. 7) y de Latona (p. 31), consulta a «Noël des Contes, Veneciano», y a él nos remite: «Quien desee las exposiciones de esta invención poética y de la mayoría de las demás, lea la *Mythologie* de Noël des Contes, Veneciano.»

Pero invoca también, en relación con Júpiter Ammon (p. 38), otra autoridad que nos es asimismo familiar: «Véase un más amplio discurso sobre esto en Gyraldus, en el segundo comentario de su *Historia de los Dioses*». Un poco más adelante (Febo, p. 99) cita conjuntamente a Conti y a Gyraldi. No falta más que Cartari: pero no tarda en ser llamado, a su vez, como testigo. Para explicar una alusión a Marte (p. 117) Goulart escribe en efecto: «Véase Gyraldus en el segundo libro de su *Historia de los Dioses*, Noël des Contes en su *Mitología*, Libro 2, cap. 7, y Vicente Cartari en sus *Imágenes de los Dioses*.»

Ya tenemos a nuestros tres mitógrafos italianos reunidos. Lo mismo ocurrirá varias veces en lo sucesivo[76]. Goulart, evidentemente, los tenía sin cesar entre sus manos: ellos le ofrecían la clave de todas las dificultades.

En Francia, como en Italia, los Dioses figuran en esta época en las diversiones de corte, entradas solemnes, matrimonios principescos; y en este terreno, como cabía esperar, la influencia de los manuales italianos se deja también sentir. Así en la relación del *«Ballet comique de la Royne»*, organizado en 1582, encontramos el nombre de Natale Conti[77]. El hecho es tanto más interesante de señalar por cuanto los poetas de la Pléyade: Dorat, Baïf, el propio Ronsard, colaboran en estas fiestas; así, para la entrada triunfal de Carlos IX en París y la coronación de Isabel de Austria, los días 6 y 25 de marzo de 1572, Ronsard había compuesto unos sonetos, inscritos sobre los zócalos de las estatuas levantadas a lo largo del recorrido, Juno, los Dióscuros, y el Himeneo[78].

Rabelais y Montaigne apenas ven, así en la mitología como en la historia, otra cosa que

---

[75] V. *supra*, p. 254. El comentario de Goulart sobre la primera *Sepmaine* es de 1583; el comentario sobre las dos *Sepmaines*, de 1588-1589.

[76] P. ej. p. 183, en la que Goulart a propósito de las Furias remite a *una figura* de Cartari, y cita con precisión los capítulos de Conti y de Gyraldi que tratan la cuestión. Asimismo, *Seconde Sepmaine*, p. 87: «Todo ello explicado muy ampliamente por N. des Contes, L. Gyraldi y Cartari en sus *Mitologías*» (a propósito de Rea).

[77] *Ballet comique de la Royne faict aux nopces de M. le Duc de Joyeuse et triumphale entrée de... Charles IX...* etc., Paris, 1582; en apéndice: *Alegoría de Circe*, que Natalis Comes recogió (sic) de los comentarios de los poetas griegos.

[78] *Breve y sumario compendio de lo que fue hecho y del orden habido durante la alegre y triunfal entrada de... Carlos IX...* etc., Paris, 1572; v. pp. 26 y 27-29. Sobre la participación de los poetas en las «entradas», v. P. de Nolhac, *op. cit.*, p. 59. Dorat, en su *Canto nupcial* sobre el matrimonio de Anne de Joyeuse con María de Lorraine (1581), habla de la contribución de Desportes, Baïf y Ronsard: describe también las escenas mitológicas pintadas en los arcos de triunfo en honor de Enrique III. Sobre toda la cuestión, v. F. A. Yates, *French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947. Sobre el Primaticio y las Mascaradas de corte, v. *supra*, p. 229, n. 12.

una antología de singularidades; pero los ejemplos y las anécdotas que en ella buscan, los extraen en su mayor parte, también ellos, bien de las recopilaciones de la baja Antigüedad, bien de los manuales de su tiempo. Así Rabelais[79] espiga en las *Saturnales* de Macrobio detalles sobre Juno Moneta o sobre Apolo Loxias[80]; pero bebe también en la *Officina* de Textor[81], y en los *Geniales Dies* de Alejandro de Nápoles[82]. Y si bien se mofa, como ya hemos visto[83], de los abusos de la alegoría mitológica, Horus Apolo le lleva a interesarse por los misterios de las esculturas sagradas, «lesquelles un chacun entendoit qui entendist la vertu, propriété et nature des choses par icelles figurées»[84] («en las que cada cual consideraba que había entendido la virtud, propiedad y naturaleza de las cosas por ellas representadas»). En cuanto al indolente Montaigne, fue muy asiduo a los repertorios de todo tipo[85]. En su biblioteca figuraba el mismo compendio mitográfico que sirvió a los discípulos de Dorat[86]; la *Officina* de Textor; la *Religión de los antiguos Romanos*, de Du Choul, a la que recurrió para escribir la *Apología de Raimond Sebond;* en fin, el *De Diis gentium* de Gyraldi –autor al que, como sabemos[87], profesaba alta estima.

De estos rápidos ejemplos se desprende que los humanistas franceses, y los más grandes, utilizaron, cuando fue preciso, libros de una erudición un tanto mezclada, pero que les dispensaba de la tarea de remontarse hasta las fuentes antiguas. No obstante, por lo general, estos libros no parecen haber ejercido una influencia decisiva sobre su formación, ni sobre su visión del mundo antiguo; asimismo, los más recientes de entre ellos, los manuales italianos de Gyraldi, Conti y Cartari, no se difundieron y vulgarizaron en Francia más que en los últimos años del siglo XVI, o más tarde aún, gracias a las traducciones y adaptaciones de Du Verdier[88], de Jacques de Montlyard[89] y de Baudoin[90].

La invasión de Inglaterra por los dioses no fue menos general. Los poetas isabelinos no quedan por debajo de la Pléyade en punto a erudición mitológica. Más también ellos adquieren esta erudición en fuentes indirectas, y en la mayor parte de los casos italianas[91].

En primer lugar, en la *Genealogia Deorum* de Boccacio –con cuyo famoso Demogorgon nos topamos en Spencer, en Marlowe y en Dryden, asi como más tarde en Milton y hasta en Shelley[92]–; a continuación, en el *De Diis gentium* de Gyraldi, al que George Chap-

---

[79] V. PLATTARD, *La Obra de Rabelais*, Paris, 1910, cap. VI: Catálogo de las fuentes antiguas y modernas de la erudición antigua de Rabelais.

[80] *Tercer Libro*, 16, 19, etc.

[81] *Cuarto Libro*, 38: Erichtonius: *Pantagruel*, 1: los Gigantes antiguos.

[82] *Cuarto Libro*, 62: Sobre la estatua de Mercurio.

[83] V. *supra:* p. 85.

[84] *Gargantúa*, 9: se conoce un ejemplar de estos *Hieroglyphica* que lleva el ex-libris de Rabelais. V. PLATTARD, *op. cit.*, p. 202.

[85] V. VILLEY, *Fuentes y evolución de los Ensayos de Montaigne*, t. I.

[86] V. *supra*, pp. 253-254; Montaigne poseía la edición de 1549, que contiene también el *Libellus* de Albricus.

[87] V. *Ensayos*, I, 35; cf. *supra*, p. 192, n. 40.

[88] Traductor de Cartari (Lyon, 1581) en latín y en francés.

[89] Traductor de Conti (Paris, 1599).

[90] Autor de un compendio aparecido en Paris en 1627: *Mitología o Explicación de las Fábulas (de Conti) traducida en otro tiempo por J. de Montlyard*, exactamente revisada... y aumentada con un *Tratado sobre las Musas* (el de Gyraldi), de diversas moralidades... y de un resumen de las *Imágenes de los Dioses* (el *Libellus*). Las ilustraciones de este compendio derivan de las de Cartari.

[91] V. D. BUSH, *Mythology and the Renaissance tradition in English poetry*, Londres, 1932; F. SCHOELL, *El humanismo continental en Inglaterra al final del Renacimiento*, cap. II: Los mitógrafos italianos del Renacimiento y la poesía isabelina, Bibl. *Rev. Lit. comp.*, t. XXIX, Paris, 1926, pp. 21-42; v. también nuestro artículo *Los manuales mitológicos italianos y su difusión en Inglaterra al final del Renacimiento, Misc. de Historia y de Arqueol.*, 1933, pp. 276-292; F. A. YATES, *Italian teachers in Elizabethan England, Journal of the Warburg Institute*, 1937, 1, 2, esp. p. 114.

[92] V. *supra*, p. 187 y n. 12.

man debe una glosa de su *Himno a Cyntia*[93], y que resulta imprescindible para desvelar el secreto de sus alegorías[94].

El mismo Gyraldi proveerá, a comienzos del siglo XVII, de numerosos detalles a Burton, el autor de la extraña *Anatomía de la Melancolía*[95]. Pero Burton tuvo entre manos otro repertorio diferente al de Gyraldi; él mismo lo declara: «Los ídolos de los gentiles eran absurdos; Júpiter tenía cara de cordero, Mercurio cara de perro, Hécate tres cabezas, y Pan parecía un carnero. En CARTERIUS y VERDERIUS pueden hallarse otros ejemplos de sus formas monstruosas y de su fealdad»[96]. Se trata de Cartari y de su traductor Du Verdier; evidentemente, Burton tuvo ante sus ojos una de las ediciones ilustradas de las *Imágenes*[97]. Por lo visto estas ilustraciones le impresionaron tanto por su fealdad que llegó a considerar la mitología como una forma de melancolía, es decir como el producto de una imaginación enferma.

En cuanto a Natale Conti, Schoell ha demostrado que fue, mucho más aún que Gyraldi, el constante auxiliar de Chapman; éste, probablemente seducido por su sistemática investigación de la significación moral de los mitos[98], le plagió (sin decirlo) no sólo en su *Shadow of Night* y su *Andromeda liberata*, en su *Ovid's Banquet of Sence* y en sus tragedias, sino también en las pedantescas notas que añadió a sus *Himnos*. Bacon, por su parte, es amplísimamente tributario de la *Mitología*, a la cual el *De Sapientia Veterum* adeuda no sólo su substancia, sino su método, como han probado los análisis y las comparaciones de Lemmi[99].

Por lo demás, sobre el favor de que gozaban en Inglaterra, a finales del siglo XVI, Cartari y Conti, poseemos un testimonio decisivo. En su *Sátira II*, escrita en 1598, John Marston declara la guerra a uno de esos poetas que atiborran sus obras de alusiones eruditas hasta el punto de volverlas ininteligibles. «Ni el viejo Edipo, dice, se hallaría a gusto en medio de estas tinieblas cimerias»; y exclama:

O darknes palpable! Egipts black night!
My wit is stricken blind, hath lost his sight;
My shins are broke with groping for some sence,
To know to what his words have reference...
Reach me some poets index that will show.
Imagines deorum, Booke of Epithetes,
Natales Comes, *thou I know recites...*
ayde me to unrip
These intricate deepe oracles of wit
These dark enigmes, and strange ridling sence,
Which passe my dullard braines intelligence[100].

[¡Oh palpable oscuridad! ¡Negra noche de Egipto! / Mi inteligencia ya no ve, ha perdido su visión. / Mi mente ha fracasado buscando algún sentido, / intentando saber a qué cosas se refieren sus palabras... / Dame algún índice para poetas que lo

[93] *Poems*, ed. Chatto-Windus, 1904, p. 17, n.º 8: This is expounded as followeth by Geraldus Lilius.

[94] Ej.: La Fortuna, *Bussy d'Ambois*, I, 1, 113-117; cf. GYRALDI. Syntagma XVI.

[95] *The Anatomy of Melancoly*, 1621; ed. Londres 1931, p. 370 (a propósito de Tityus): for so doth Lilius Gyraldus interpret it: p. 712: When Jupiter wooed Juno first (Lilius Gyraldus relates it), etc.

[96] *Ibid.*, p. 905.

[97] Por ejemplo, la edic. francesa de Du Verdier, Lyon, 1581, en la que puede verse, p. 199, el Júpiter con la cabeza de carnero: p. 401, el Mercurio cinocéfalo (Anubis); y p. 125. Hécate trigémina.

[98] F. SCHOELL, *op. cit.*, p. 31; v. en el Apéndice I, pp. 179-197, el acta detallada de los préstamos de Chapman a Conti.

[99] *Op. cit.*; v. *supra*, p. 206, n. 107.

[100] *Works of Mr. John Marston*, ed. Haliwell, Londres, 1856, vol. III, p. 218.

aclare: / *Imagines deorum, el Libro de Epítetos,* / *Natales Comes,* o cualquer otro que yo conozca... / ayúdame a resolver / esos intrincados y profundos oráculos de la inteligencia, / esos oscuros enigmas, esas extrañas y abstrusas alusiones, / que desbordan las luces de mi torpe cerebro.]

Así pues, las *Imagines deorum* (de Cartari) y la *Mitología* de Natales Comes (= Conti) son las obras que Marston invoca espontáneamente para resolver los enigmas mitológicos de los poetas de su tiempo; en cuanto al Libro de Epítetos, se trata quizá del de Ravisius Textor[101]. Todas estas obras, las tiene por suerte al alcance de la mano («reach me»), en los estantes de su biblioteca. Prueba evidente de que eran entonces de consulta corriente, y de que servían de índice no sólo a los poetas, sino también a sus lectores.

Hemos dejado aparte un problema terrible, el de las fuentes mitológicas de Shakespeare[102]. Este problema, frecuentemente planteado, es siempre objeto de controversias. Varios críticos comparten la opinión de que también Shakespeare se instruyó indirectamente en la Fábula, quizá por mediación de compendios o de manuales contemporáneos[103]. Se ha conjeturado que había utilizado la *Officina* de Textor[104]. Con más precisión, se ha podido presumir que en los emblematistas Alciato, Simeoni, Sambuco, Whitney, había encontrado no sólo «divisas» y alegorías, sino también un gran número de alusiones mitológicas dispersas en su obra[105]; en fin, ciertos indicios incitarían a pensar que conoció las *Imágenes* de Cartari; a las *Imágenes* hay que recurrir, en todo caso, para descifrar el enigma de un blasón shakespeariano compuesto por Bacon[106].

Las paradas y diversiones mitológicas gozaron de mucho prestigio en Inglaterra, así como en Francia y en Italia: mascaradas y ballets, en particular, florecen con el nombre de *Máscaras* en la segunda mitad del siglo XVI, y la primera mitad del XVII[107]. Se puede calibrar su eclosión por el hecho de que un gran número de ellas fueron compuestas por uno de los primeros dramaturgos de la época, Ben Jonson, en colaboración con uno de los mejores artistas, Iñigo Jones; hemos conservado los libretos del primero y los diseños del

---

[101] *Epithetorum opus absolutissimum... lexicon vere poeticum,* Basilea, 1558; un *Epitome* de esta obra apareció en Londres en 1595. Existían, por lo demás, muchos otros manuales del mismo tipo, por ej. el de MONTEFALCO, *De cognominibus Deorum,* Perugia, 1525, y el de Conrad DINNER, *Epithetorum graecorum farrago locupletissima,* Francfort, 1589.

[102] V. W. EBISCH, *A Shakespeare bibliography,* Londres, 1931; pp. 64-69; Shakespeare y la Antigüedad clásica; pp. 68-69: Shakespeare y la mitología. El suplemento, aparecido en 1937, contiene la bibliografía de los años 1930-1935.

[103] N. DELIUS, *Klassische Reminiscenzen in Sh.'s Dramen, Jahrb. d. deuts. Sh. Gesell.,* Berlin, 1883, pp. 81-103 (pp. 89-93: los dioses de Sh.; pp. 93-99: los semi-dioses y los héroes); R. A. ANDERS, *Shakespeare's books, a dissertation on Sh's readings and the immediate sources of his works, Schriften d. deuts. Sh. Gesell.,* Berlin, 1904; Kilburne ROOT, *Classical mythology in Shakespeare, Yale Studies in English,* XIX, Nueva York, 1903; y más recientemente E. I. FRIPP, *Shak. Studies,* Londres, 1930 (pp. 98-128: Sh.'s use of Ovid's Metamorphoses) han sostenido que Sh. bebió directamente lo esencial de su conocimiento de la Fábula en Ovidio y Virgilio; pero W. BANG, *Mythologische Kenntnisse Sh'.s, Jahrb. d. deuts. Sh. Gesell.,* 1904, pp. 261-264, y John ERSKINE, *ibid.,* pp. 264-265, piensan que se inspiró bien en manuales, bien en poetas posteriores.

[104] La hipótesis es de W. BANG, *loc. cit.*

[105] V. H. GREEN, *Shakespeare and the Emblem writers,* Londres, 1870, espec. cap. VI, 3: Emblems for mythological characters. V. también MAUNTZ, *Heraldik im Dienste der Sh. Forschung,* Berlín, 1903; y F. BRIE, *Sh. und die Impresa-Kunst seiner Zeit, Jahrb. d. deuts. Sh. Gesell.,* 1914, pp. 9-30. Brie estudia el uso de los emblemas en otros varios poetas isabelinos. El gusto por los emblemas estaba en efecto muy extendido entre los eruditos ingleses del Renacimiento; lo atestigua *The Art of English Poesie* de PUTTENHAM, Londres, 1589, que consagra una larga disertación a las «Divisas o Emblemas».

[106] V. LANSDOWNE-GOLDSWORTHY, *Sh.'s heraldic emblems, their origin and meaning,* Londres, 1928. L.-G. demuestra (pp. 75-77) que las figuras de Cástor y Póllux contenidas en el blasón reproducen un grabado de Cartari (ed. 1581, p. 224) y que su sentido se aclara si se consulta el texto de las *Imágenes, ibid.,* pp. 22-23.

[107] V. P. REYHER, *Las Máscaras inglesas, estudio sobre los ballets y la vida de corte en Inglaterra,* Paris, 1909; Enid WELSFORD, *Italian influence on the English Court Masque, Modern Lang. Rev.,* oct. 1923, pp. 394-409, y Allardyce NICOLL, *Stuart masques and the Renaissance Stage,* Londres, 1937, espec. cap. VI: Court Hieroglyphics.

segundo para los decorados y los vestidos. Son «Fiestas de Tetis», «Triunfos de Neptuno», en los que los dioses van disfrazados en su mayor parte con accesorios tan misteriosos que difícilmente se les identifica. Ben Jonson buscó visiblemente en su memoria de humanista curiosidades ignoradas por el vulgo; pero no sólo se nutrió de sus recuerdos. Consultó, entre otros varios libros de emblemas, aquella *Iconología* de Ripa, en la que, como ya vimos[108], vinieron a confluir al final del Cinquecento todos los elementos de la erudición mitológica, conviertiéndose en jeroglíficos morales.

Después de Francia e Inglaterra, Alemania y España ofrecerían también ejemplos de la difusión de los manuales, y especialmente de los manuales italianos.

Ya hemos hablado de Georg Pictor[109], y hemos mostrado que su *Bazar de los Dioses* representa un eslabón de esa tradición que une a Boccacio con Gyraldi. Sabemos también que *El Mundo pagano*[110], de Johann Herold, posterior a la *Historia de los Dioses* de Gyraldi, le es directamente tributario: el autor, que por lo demás aprovecha los trabajos de otros eruditos contemporáneos, explica en su «Aviso al lector» que se ha creido en el deber de exponer en lengua vulgar, para uso de cuantos no conocen otra, el material tratado por su predecesor italiano; ha procurado, dice, en la medida de sus fuerzas, tomar a éste por modelo.

Las *Antigüedades romanas* de Johann Rosen[111], aparecidas en 1583, continúan la tradición. El libro II, consagrado a los Dioses y a sus templos, recopila a Albricus (es decir, el autor del *Libellus*), Boccacio, Pictor, y sobre todo Gyraldi. A ejemplo suyo, para la iconografía, Rosen tiene en cuenta los bajo-relieves, las medallas (para las alegorías) y los emblemas (para la figura de Cupido, para la de Hércules, etc.); pero es notable que para describir a los Grandes Dioses, se limite por lo general a copiar textualmente el *Libellus*[112].

Rosen apenas se entretiene en las interpretaciones. Cita las explicaciones evemeristas, incluidas las extravagantes genealogías de Goropius Becanus (a propósito de Saturno); y paralelamente, sin discutir, las interpretaciones físicas de los estoicos (a propósito de Juno, por ejemplo); al parecer, conoce pero no tiene en cuenta, las interpretaciones morales.

En fin, en el siglo XVII, la monumental *Iconología de los Dioses* de Sandrart[113] denuncia desde la primera página sus orígenes lejanos; el Demogorgon de Boccacio ocupa un lugar de honor. La obra, es cierto, se jacta de utilizar los monumentos antiguos, «estatuas griegas y romanas, objetos de mármol, de marfil, de ágata y de ónice»; pero se basa aún, en gran parte, en los mitógrafos y emblematistas italianos del siglo precedente, Alejandro de Nápoles, Alciato, Valeriano, Conti, Cartari. La propia ilustración deriva parcialmente de las *Imágenes de los Dioses:* las planchas realizadas por el grabador Ferroverde bajo la dirección de Pignoria representaban, como hemos visto[114], un cierto progreso hacia la exactitud arqueológica; Sandrart prosigue este esfuerzo, pero se reconocen fácilmente los prototipos en que se inspira.

---

[108] V. *supra*, cap. II, p. 225.

[109] V. *supra*, p. 190.

[110] *Heydenwelt und irer Götter anfangcklicher Ursprung* (seguido de una traducción de Diodoro de Sicilia), Basilea, 1554. V. *supra*, p. 191, n. 35.

[111] *Romanorum antiquitatum libri X....* Basilea, 1583.

[112] Ej. cap. 4, Saturno; cap. 6, Juno (en parte); cap. 7, Apolo (en parte) y Diana (Rosen añade: *«sicut adhuc in nummis antiquis cernitur»);* cap. 9, Júpiter.

[113] J. VON SANDART, *Iconologia Deorum, oder Abbildung der Götter, welche von den Alten verehrt worden...*, Nüremberg, 1680.

[114] V. *supra*, p. 210, n. 126.

En España aparece en 1585, en Madrid, una gruesa obra titulada: *Philosopia secreta, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los Ídolos o Dioses de la gentilidad.* El autor, Juan Pérez de Moya, conocido sobre todo como matemático, es también un sabio humanista; pero por más que los clásicos parezcan serle familiares, su erudición está teñida de un fuerte color medieval. Los nombres de los Padres y de los Enciclopedistas (el de Isidoro en particular) acuden constantemente a su pluma; cita varias veces a Albricus, y sigue a Boccacio para establecer la genealogía de los Dioses. Utiliza incluso fuentes más recientes, como Alejandro de Nápoles y Natalio Conti. Por su concepción general, su obra guarda también más de un rasgo de semejanza con la *Mitología* de Conti. Como su predecesor italiano, Pérez de Moya distingue netamente las interpretaciones que pueden darse de una misma fábula (cap. II: De los sentidos que se pueden dar a una fábula) y las aplica alternativamente. La descripción de cada divinidad y el relato de sus aventuras van seguidos la mayoría de las veces de una triple «Declaración»: histórica, física y moral. Este tercer sentido es el que más atención le merece; pues, como su título indica, en la mitología ve ante todo una «filosofía oculta»; consagra todo un libro, el quinto, al estudio de las fábulas «que exhortan a los hombres a huir de los vicios y a perseguir la virtud»; y en el séptimo y último, trata de las que fueron inventadas «para inspirarles el temor de Dios».

La *Philosophia secreta* tuvo varias ediciones[115]; pero el repertorio que había de conocer la máxima boga en España es el *Teatro de los Dioses de la Gentilidad,* de Fray Baltasar de Victoria, prior del convento de San Francisco de Salamanca; este libro apareció en 1620 con una «aprobación» del propio Lope de Vega. Esta aprobación es curiosa; se constata en ella, una vez más, que la interpretación alegórica es el mejor salvoconducto para los Dioses:

«No hay nada, en esta historia mitológica, que repugne a nuestra fe, ni a las buenas costumbres: por el contrario, es una ciencia muy importante para la inteligencia de muchos libros. Los antiguos envolvieron la filosofía en fábulas, con los bellos ornamentos de la poesía, de la pintura y de la astrología. Todos los teólogos de los gentiles, desde Mercurio Trismegisto hasta el divino Platón, escondieron bajo símbolos y jeroglíficos la explicación de la naturaleza, para disimular ante el vulgo las verdades secretas, según dice el *Timeo* y el *Poimandres* que escribieron los Egipcios».

«Este libro, añade Lope de Vega, en el que el autor da muestras de gran erudición, faltaba verdaderamente en nuestra lengua: Italia y Francia han reproducido ya varios de este tipo». Pues bien, el *Teatro de los Dioses* recopila precisamente los manuales anteriores, italianos y franceses: la *Officina* de Textor, la *Religión de los antiguos Romanos,* de Du Choul; los *Emblemas* de Alciato y de Valeriano, y las glosas de sus comentadores; en fin, la *Mitología* de «Natal Comite», es decir Conti; y las *Imágenes* de Cartari[116]. Fray Baltasar de Victoria recoge a través de todos estos intermediarios la tradición antigua, ampliada además con todos los aluviones de la Edad Media.

Podemos concluir directamente de lo que precede que los manuales mitológicos figuraron, en los siglos XVI y XVII, en la biblioteca de todo hombre cultivado; y que varios de ellos fueron hojeados por manos ilustres.

---

[115] Zaragoza 1599, Alcalá 1611, Madrid 1628 y 1673. La obra se volvió a imprimir en 1928 en Madrid en la colección «Los clásicos olvidados» (tomo VI), en 2 volúmenes, con una introducción de Gómez de Baquero.

[116] Todas estas obras aparecen citadas en las notas marginales, con llamadas precisas.

Sobre la influencia real que ejercieron en las diversas literaturas, es prematuro pronunciarse; sólo largas, pacientes y detalladas investigaciones podrán determinar el sentido exacto y la extensión de esta influencia, que por otra parte no se difunde plenamente más que en el siglo XVII. Queda este hecho, cuyo alcance nos parece considerable: los humanistas del Renacimiento no bebieron todos, ni siempre, en las fuentes vivas y puras de la Antigüedad; su ciencia mitológica deriva, al menos parcialmente, de recopilaciones contemporáneas.

La mayor parte de estas recopilaciones, y las más importantes, vienen de Italia: en este terreno, como en muchos otros, es con frecuencia a través de Italia como el siglo XVI conoció la Antigüedad. Pero, ¿qué Antigüedad? La herencia que Italia distribuye así a las naciones, no es el tesoro de la mitología clásica, bruscamente puesto al día, y recuperado intacto; es un depósito que ella misma recibió por una parte, del exterior —depósito formado por aportaciones heteróclitas, en el que brillan algunas piezas de oro, entre monedas de cobre roídas por el tiempo—. Muchos de estos dioses que envía a conquistar los pueblos, le han llegado —o han vuelto— de muy lejos; son aventureros que recorren el mundo desde hace ya muchos siglos.

Al final de este estudio, intentemos desprender lo que haya podido enseñarnos sobre los orígenes del Renacimiento, sobre su naturaleza, y sobre las causas de su declive.

La larga historia de los dioses, tal y como la hemos esbozado, aporta un argumento a cuantos se niegan a considerar el Renacimiento como una ruptura con el pasado, como un comienzo absoluto[117]. No se puede hablar, al menos literalmente, del «re-nacimiento» de los dioses cuando se ha seguido su suerte desde el final del mundo antiguo; cuando se ha asistido a su absorción por la cultura medieval, que los salva del olvido y los protege de la hostilidad; cuando se ha visto cómo se elabora esa tradición tenaz y continua, siempre ampliada con nuevas glosas, en la que se recoge lo que aún perduraba del mundo fabuloso de los Antiguos para derramarlo a través de los siglos; cuando se han contemplado tantas imágenes ingenuas o bárbaras, dispersos vástagos del orgulloso linaje de los Olímpicos, descendencia oscura, sin duda, pero que preserva a la raza divina el privilegio de la inmortalidad.

Para ellos, para estos supervivientes, el Renacimiento no fue más que una Fuente de Juventud; en ella fortalecieron sus miembros anquilosados y deformados. Pero entonces, por un tiempo, otras divinidades les eclipsaron con su triunfante belleza: las que brotaron del suelo de su patria tras un sueño de mil años, sin haber conocido ni la decadencia ni el exilio.

Es en efecto notable que durante el período más brillante del Renacimiento los tipos iconográficos «transmitidos» —y por consiguiente alterados— hayan sido abandonados casi por doquier en beneficio de los tipos «reencontrados» en su pureza primera. Es significativo también que durante este mismo período la tradición mitográfica parezca interrumpirse, en Italia al menos (ninguna historia italiana de los dioses aparece entre la de Boccacio y la de Gyraldi); como si ahora les bastara a los hombres, para conocer y comprender a los dioses, con abrir los ojos al mundo y escuchar la voz de su instinto; como si hubieran por fin penetrado el sentido profundo de la mitología, ahora que rehabilitan, a la par que la belleza física, la naturaleza y la carne.

[117] V. por ej. DOUTREPONT, *Jean Lemaire de Belges y el Renacimiento*, introd.

Pero bajo esta alegría y este entusiasmo se incuba una sorda inquietud; justamente porque profesan, en adelante, ese culto pagano de la vida que los dioses encarnan, perciben la necesidad de congeniar ese culto con el espiritualismo cristiano, y de conciliar los dos mundos. El humanismo y el arte parecen durante un instante conseguirlo: el Renacimiento, en su flor, es esa síntesis, o mejor esa frágil armonía. Pero el equilibrio se rompe tras apenas unas décadas. El siglo XVI, a medida que avanza, acusa el desacuerdo que había creído velar. Se abre entonces una era de crisis y de reacción. Los dioses dejan de despertar los mismos sentimientos; al fervor sucede una admiración reticente e inquietante, llena de escrúpulos; a la embriaguez de la belleza un frío interés arqueológico, una curiosidad de eruditos. Dejan de ser un objeto de amor para convertirse en tema de estudio. Se renueva así la tradición medieval de los *Libri de Imaginibus Deorum;* ¡reaparecen así, por un extraño retorno de las cosas, los dioses de Marziano Capella! Los Olímpicos ceden ante los ídolos de Egipto y de Siria, como en el crepúsculo del mundo antiguo. Pero al mismo tiempo, como no se puede excluir a los dioses, ni del arte, ni de la poesía, ni de la educación, se impone más que nunca un compromiso para satisfacer las exigencias de la moral, o sus convenciones; y el compromiso tradicional consiste en presentar cada divinidad como un símbolo edificante: vuelve a florecer así, en todo su esplendor, el método alegórico caro a la Edad Media. La mitología entera no es ya —o pretende no ser ya— más que un sistema de ideas travestidas, «una filosofía secreta».

Cada vez más erudita y menos viva, cada vez menos sentida y más razonada[118]; tal es en lo sucesivo, al parecer, su fatal evolución. De hecho, las discusiones que se suscitan en Francia durante el siglo XVII, por ejemplo, en torno a «lo maravilloso pagano», los argumentos invocados por los defensores de los dioses, así como los de sus adversarios[119], prueban suficientemente hasta qué punto se ha degradado y acartonado el sentimiento poético de la Fábula: ya no se la considera más que como «un montón de nobles ficciones» y de «adornos de recibo»[120]; o como un auxiliar didáctico, concebido para la educación de la juventud, y en especial para la instrucción de los príncipes[121].

Y sin embargo, en ese mismo siglo, los dioses reducidos a esas funciones protocolarias o a esos empleos de colegio conocen extraños despertares de su poder, y se adornan con nuevos prestigios. En la época en que, en el arte italiano, la mitología vuelve a la maquinaria de ópera, Flandes, con Rubens, la retrotrae a las realidades primitivas, a las fuerzas brutas, elementales. Atiborrados de vino, del jugo de las carnes, del zumo de los frutos, los dioses pesadamente hartos pierden su majestad, pero recuperan su vigor animal. El naturalismo del Norte, una vez más, les presta su sangre y su carne; y la embriaguez panteísta les libera de toda constricción.

En el caso de Poussin, que medita en Roma en el silencio de las ruinas, otra atmósfera les envuelve, extrañamente soñadora y grave. Se percibe que para el artista ese mundo de

---

[118] V. BOURCIEZ, *op. cit.*, cap. IV: Caracteres del arte y de la mitología en el siglo XVI: la mitología moralizada, pp. 257-262. «Los dioses estaban condenados a entrar en un sistema más abstracto...», etc.

[119] V. V. DELAPORTE, *De lo maravilloso en la literatura francesa bajo el reinado de Luis XIV*, París, 1891. En el siglo siguiente, la controversia volverá a registrarse entre PLUCHE, *Historia del Cielo*, ed. 1748, pp. 412 y ss., que ataca violentamente a la mitología, y VOLTAIRE, que hace la apología de la Fábula, *Dicc. filos.*, art. *Fábula:* De algunos fanáticos que han querido proscribir las antiguas fábulas.

[120] BOILEAU, *Arte poético*, III, 173 y 194: v. todo el pasaje, 163-232.

[121] Por orden de Richelieu, se enseñó la Fábula a Luis XIV de niño, por medio de un juego de cartas que representaban a los dioses, inventado por Desmarets de Saint-Sorlin (que, más tarde, había de convertirse en jefe de la liga contra dioses y diosas); Bossuet, como él mismo expone ante Inocencio XI, enseñó al Delfín «las fábulas de la Teología pagana»; Fenelón, a su vez, se las enseñó al duque de Borgoña, «que amaba las fábulas y la mitología», Cf. ABATE DE VILLIERS, *Poesías*, p. 207: De la Educación de los Reyes.

fábulas representa la edad de oro, que ya no volverá; por doquier se respira el lamento por esa edad y su serena voluptuosidad.

Y es que en lo sucesivo el mundo antiguo está irrevocablemente separado del nuestro: se ha convertido en algo así como una isla encantada, perdida en una luminosa lejanía, inaccesible para siempre. Este sentimiento de nostalgia que impregna la obra de Poussin es el fruto amargo y delicioso del Renacimiento; proviene de un cambio en las perspectivas del humanismo. La noción de la Antigüedad como medio histórico distinto, como período ya pasado, no existía en la Edad Media; de ahí la facilidad relativa, y para nosotros sorprendente, con la que el pensamiento medieval, a pesar de la inmensa revolución del cristianismo, hallaba con el espíritu pagano puntos de concordancia y fórmulas de conciliación. Esta distancia histórica, el Renacimiento, en cambio, la percibe; de ahí su esfuerzo consciente por armonizar dos universos separados por los siglos. Tras el fracaso de esta tentativa, «ese mundo que se había revelado incompatible con la cultura cristiana apareció, justamente por esta razón, como una armonía perfecta en sí... En él, la belleza, el amor, el deseo, no habían entrado nunca en conflicto con las concepciones morales y teológicas...[122]». En virtud de ello, el pasado clásico se convierte, según la expresión de Baudelaire, en:

> *... le souvenir de ces époques nues*
>
> [... el recuerdo de esas épocas desnudas]

en las que seres más bellos y más fuertes

> *jouissaient sans mensonge et sans anxiété...*
>
> [gozaban sin mentira y sin ansiedad...]

Reino imaginario, serena Arcadia en la que el gran corazón infeliz del hombre moderno busca asilo entre los dioses.

---

[122] SAXL-PANOFSKY, *Classical mythology in mediaeval art. Metrop. Mus. Studies*, IV, 2, Marzo 1933, *in fine;* y PANOFSKY, *Et in Arcadia ego*, en *Philosophy and History Essays presented to E. Cassirer*, Oxford, 1936, pp. 223 y ss., espec. pp. 229-232.